

MASTEROPPGAVE

Knut Erik Syversen. IMV UiO.

Trompetmusikk fra senbarokk og til tidlig klassisisme (ca. 1720-1770), med hovedvekt på den tysk-østerrikske trompettradisjonen.
Om de "glemte" trompetkonserter.



Forsideillustrasjonen er hentet i fra en graving av G. D. Matthieu fra 1770 som skal framstille hoffkapellet i Mecklenburg-Schwerin der de personene som er avbildet fra venstre mot høyre skal være trompeterne J. C. Heydenreich og F. Lüthke, paukisten J. Klemm, og trompeteren J.G. Hoese.

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1: Innledning	s. 5
-------------------------------	------

Kapittel 2: Om trompetmusikkens utvikling, instrumentteknisk og historisk	s. 7
--	------

Kap. 2.1: Om barokktrompeten	s. 7
------------------------------	------

Kap. 2.2: Noe om trompetmusikkens og trompetmusikernes sosiale posisjon på 1700-tallet	s. 10
---	-------

Kap. 2.3: Clarinoblåseteknikkens opprinnelse og utvikling	s. 14
---	-------

Kap. 2.4: Clarinoblåseteknikken i solokonsertsammenheng, dens høydepunkt og tilbakegang	s. 18
--	-------

Kapittel 3: Gjennomgang av utvalgte trompetkonserter i perioden 1750-1800	s. 20
--	-------

Kap. 3.1: Om trompetkonsert nr.1 i D-dur av Johann Melchior Molter	s. 20
--	-------

Kap. 3.2: Om trompetkonsert i D-dur av Franz Xaver Richter	s. 28
--	-------

Kap. 3.3: Om trompetkonsert i D-dur av Leopold Mozart	s. 35
---	-------

Kap. 3.4: Om trompetkonsert nr. 2 i Ess-dur av Johann Wilhelm Hertel	s. 44
--	-------

Kap. 3.5: Om trompetkonsertene nr.1 i D-dur og nr. 2 i C-dur av Michael Haydn	s. 50
--	-------

Kapittel 4: Avslutning	s. 56
-------------------------------	-------

Litteraturliste	s. 58
Notemateriell	s. 60
Appendix 1: Konsert nr. 1 i D-dur av Johan Melchior Molter	s. 61
Appendix 2: Konsert i D-dur av Franz Xaver Richter	s. 84
Appendix 3: Konsert i D-dur av Leopold Mozart	s.103
Appendix 4: Konsert nr. 2 i Ess-dur av Johan Wilhelm Hertel	s.113
Appendix 5: Konsert nr. 2 i C-dur av Michael Haydn	s.118
Appendix 6: Konsert nr. 1 i D-dur av Michael Haydn	s.122

Kapittel 1. Innledning

Trompeten og trompetmusikken har gjennom tidene hatt skiftende posisjoner og bruksområder. Problemstillingen i min masteroppgave blir derfor et forsøk på å rette et nytt søkelys på en del glemte og delvis ukjente sider av trompetmusikkens historie. I tillegg til de rent instrumenttekniske detaljer og det musikkhistoriske aspekt ønsker jeg å få løftet frem fem 1700-tallskomponister fra glemselens slør, komponister hvis verker jeg mener ufortjent har gått i glemmeboken og som i altfor sjelden grad blir framført i våre dager.

Dette er en historisk betraktning, men den bygger også på vurderingen av selve musikkverkene. Og her kommer den musikalske analysen inn i bildet. Carl Dahlhaus¹ har påvist at musikkhistorieskriving og verkanalyse henger nøye sammen. Dette synet danner også grunnlaget for min avhandling. På basis av dette ønsker jeg altså å trekke frem seks forskjellige trompetkonserter av våre fem utvalgte 1700-tallskomponister. Disse trompetkonsertene er ikke bare historiske dokumenter fra fortiden, men slik jeg ser det er de i besittelse av en høy grad av musikalsk aktualitet også i våre dager.

I de senere år har interessen for tidligere tiders musikk økt betraktelig og det kan derfor også være av allmenn interesse å finne ut mer også om bortglemt trompetmusikk. Den gang musikken ble komponert, hadde man kanskje ikke så mye i tankene at musikken skulle bevares for ettertiden. Mye god musikk har nok derfor blitt bortglemt.

I vår tid har man imidlertid ved grundig forskningsarbeid greid å gjenoppdage en god del av denne bortglemt musikken, og en rekke musikere har forsøkt å gjenoppta tidligere tiders oppførelsespraksis². Men når det gjelder spesielt den opprinnelige trompetmusikken fra 1700-tallet har det vist seg særlig vanskelig å rekonstruere en original oppførelsespraksis. Grunner til dette kan være at flere av disse stemmene er ekstremt krevende å spille og at det i våre dager ikke lenger finnes særlig mange godt bevarte originale trompetinstrumenter fra denne epoken. Men i de senere år har man lyktes med å rekonstruere flere av de eldre trompetinstrumentene i tillegg til at våre dagers musikers ferdigheter til å traktere tidligere tiders instrumenter også er blitt betydelig forbedret.

¹ Carl Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, 1977 Kap 2. s. 35 ff.

² Det er ikke meningen å ta opp noen bredere diskusjon av tidligmusikkbevegelsen her. Forf. anm.

Trompeten ble anvendt i en rekke ulike sammenhenger gjennom 1700-tallet, men det er trompeten som soloinstrument i konserterende sammenheng jeg ønsker å fokusere mest på i denne masteroppgaven. I denne sammenheng ønsker jeg derfor å legge hovedvekt på trompetkonserter fra epoken omkring midten av 1700-tallet, konserter der trompeten innehar en sentral rolle som soloinstrument. Denne perioden i musikkhistorien markerer også et slags høydepunkt når det gjelder den såkalte clarinoblåserteknikken, hvilket innebærer trompetspill i det høye registeret.

De fem komponistene som jeg har valgt ut og som jeg mener burde trekkes mer fram i lyset, er alle i fra det tysk-østerrikske området. I denne kronologiske rekkefølgen vil de og deres respektive trompetkonserter bli gjort til gjenstand for en nærmere omtale og analyse: Johann Melchior Molter (1696-1765), hans trompetkonsert nr. 1 i D-dur, Franz Xaver Richter (1709-1789), hans trompetkonsert i D-dur, Leopold Mozart (1719-1787), som var Wolfgang Amadeus Mozarts far, hans trompetkonsert i D-dur, Johann Wilhelm Hertel (1727-1789), hans trompetkonsert nr. 2 i Ess-dur, og til sist (Johann) Michael Haydn (1737-1806), som var Joseph Haydns yngre bror, og hans trompetkonserter i C-dur og D-dur. Disse komponistene vil hver og en først få en relevant musikkhistorisk og biografisk omtale før jeg ønsker å komme grundigere inn på deres respektive trompetkonserter både historisk og analytisk, som tidligere nevnt. I masteroppgavens første del (dvs. Kapittel 2) vil jeg også gi en nærmere beskrivelse av selve barokktrompeten og dens musikalske muligheter, samtidig som jeg også gjerne vil berette en del om trompetmusikkens og trompetmusikernes posisjon og deres sosiale vilkår fra slutten av 1600-tallet og gjennom 1700-tallet.

Den historiske kontekstualiseringen i Kapittel 2 er relativt kortfattet, men danner på sin side et nødvendig bakteppe for den musikalske gjennomgangen i Kapittel 3. Denne gjennomgangen av de respektive trompetkonserterne i Kapittel 3 vil dermed danne denne masteroppgavens sentrale del. Av praktiske grunner har jeg her valgt å la notehenvisingene stå som egne appendixer bakerst i oppgaven.

Kapittel 2: Om trompetmusikkens utvikling, instrumentteknisk og historisk

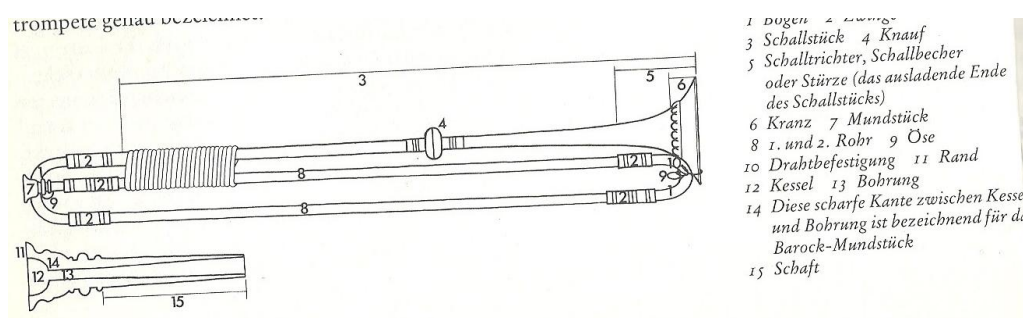
Kap. 2.1: Om barokktrompeten

En barokktrompet er betegnelsen på et musikkinstrument der minst 2/3 av tonerøret er sylindrisk, mens den resterende delen er kjegleformet. Denne betegnelsen gjelder fortrinnsvis for trompeter fra 1500-1800-tallet. For de moderne trompetinstrumentene derimot, er den overveiende delen kjegleformet, mens bare 1/4 eller 1/5 er sylindrisk³.

Barokktrompeten innehar heller ikke ventiler, hvilket kjennetegner de moderne instrumentene, og kalles også for naturtrompet, en betegnelse som oppstod i Tyskland rundt 1830-tallet da ventiltrompeten etter hvert ble tatt i bruk.

Her følger en oversikt over naturtrompetens ulike deler⁴:

- 1.Bøyler 2.Tvinne 3. Klokkestykkerør 4. Knopp 5.Klokkestykke 6. Krans
7. Munnstykke 8. Munnrør og Mellomrør 9. Hempe el. Sløyfe 10. Trådfeste



³ Kilde er Reine Dahlqvist: Bidrag till trumpeten och trumpetspelets historia Göteborg 1988

⁴ Kilde er Edward Tarr: Die Trompete, s. 8, Mainz 1984

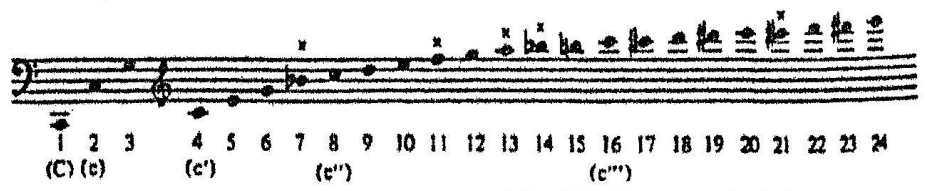
Oversikt over munnstykkets deler:

11. Rand 12. Gryte el. Fordypning 13. Skaftboring el. Røråpning 14. Hals el. Kant (Denne skarpe kanten mellom fordypningen og boringen er betegnende for barokkmunnstykket) 15. Skaft

Man kunne stemme instrumentet en halv eller en hel tone dypere ved å sette inn en "krok" inn i selve munnrøret⁵. I tillegg var det mulig å tilføye et skjøtestykke som kunne senke stemmingen med $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ og $\frac{1}{16}$ tone. For å dempe tonen ble også sordin anvendt. Det er imidlertid noe uklart hvorvidt dette fører til om tonen heves eller senkes.

Under middelalderen hadde trompeten en rett form, men fra 1400-tallet ble den bøyde formen mer vanlig i det man lærte seg å fylle røret med bly slik at det ble lettere å bøye. Til å begynne med hadde den bøyde trompeten en S eller Z-form, men etter hvert ble den dobbeltbøyelede trompeten, som er beskrevet ovenfor, den mest vanlige.

Toneomfanget til naturtrompeten er i samsvar med det som vi kjenner fra naturtonerekka der det er færre toner i det nedre registret og en tettere tonerekkefølge i det høyere registeret. Tonerekka for en 8 fot lang naturtrompet i C blir da som følger:



Av dette framgår at det først fra a'' foreligger en kromatisk skala. Alle toner er imidlertid ikke like rene i forhold til barokktidens ulikesvevende tempererte 12-toneskala og må dermed justeres noe av trompetspilleren, fortrinnsvis ved bruk av leppene. Det kan tilføyes her i denne sammenheng at i moderne utgaver av barokktrompeten har man tilføyd hull i instrumentet for å gjøre det lettere for trompetisten å justere tonene. Dette skal visstnok ikke ha vært vanlig praksis i barokkperioden.

⁵ Kilde er Dahlqvist, Ibid., s. 2

De 7. og 14. deltonene er noe for lave mens den 11. deltonen ligger midt i mellom f'' og f''''. Den 13. deltonen ligger nærmere giss'' enn a''. Den 21. deltonen eiss''' er noe for lav mens den 22. deltonen er en kvarttone for høy for fiss'''. Terssen mellom c'' og e'' er også noe for liten i forhold til våre dagers tempererte system, men i forhold til denne tidens ulikesvevende temperatur, ble intervallet riktig⁶.

En naturturtrompet stemt i C er dobbelt så lang som en moderne ventiltrompet som er tilsvarende stemt. Hvilket fører til at deltonene 8-16 anvendes i registret c'' - c''' på en naturtrompet mens deltonene 4-8 anvendes i det tilsvarende registeret på ventiltrompeten. Dette innebærer at man på naturtrompeten spiller på deltoner eller naturtoner som er svakere og mer overtonerike enn på en moderne trompet. Dette gjør at klangen til barokktrompeten i større grad smelter sammen med strykere og treblåsere og gjør den dermed mer velegnet i mindre orkesterbesetninger, særlig ved anvendelse av såkalte originalinstrumenter i overensstemmelse med våre dagers autentiske oppførelsespraksis.

⁶ Kilde: Tarr, Ibid., s. 9

Kap. 2.2: Noe om trompetmusikkens og trompetmusikernes sosiale posisjon på 1700-tallet

Innenfor et mer omfattende kildemateriale finner man ikke belegg for at trompetmusikerne som sådan skulle ha vært gjenstand for større beundring enn andre (kunst)musikere. Likevel kan man ikke se bort i fra at trompetmusikerne hadde en ganske høy sosial posisjon fra begynnelsen av 1600-tallet og fram til omkring midten av 1700-tallet. Dette beror nok på trompetmusikkens betydning i militær sammenheng.

Trompeterlaugene var en viktig faktor når trompetmusikernes rettigheter og plikter skulle fastsettes. Trompeterlaugene ble offisielt organiserte fra 1623 i det området til det daværende tyske rike i og med at det den 27.2. d.å. utgikk et bekreftet "mandat" fra keiser Ferdinand II som omhandlet trompeternes privilegier angående utdannelse og begrensninger i rettighetene til å anvende trompeten⁷.

Noe som kan ha bidratt til dette er publiseringen av trompeteren Caspar Hentzschels skrift fra 1620 som het "Oratorischer Hall und Schall / Vom Löblichen ursprung, lieblicher anmuth und empfindlichen Nutzen der Rittersmessigen Kunst der Trommeten".

I dette skriftet ville han gjenopprette instrumentets verdighet. Han bemerket datidens trompeteres bristende ferdigheter, spesielt de i byene virksomme stadspipere og tårnvekternes dårlige ferdigheter. Dessuten bemerket han det at flere av trompeterne ut i fra økonomisk vinning hadde for mange trompetelever samtidig. Dette førte til en dårligere kvalitet på de nyutdannede trompeterne. Trompetmusikanter i mer organisert virksomhet hadde eksistert i byene allerede fra 1300-tallet. Keiserlige forordninger gjennom 1400-tallet gav byene rett i å ha trompeteren i tjeneste. De fungerte som stadsmusikanter; på tysk: "Stadt-pfeifer", og som tårnvektere; på tysk: "Thürmer". De hadde en slags vektertjeneste i tillegg til rent musikalske oppgaver. Deres hovedoppgave var å spille ved kirkelige anledninger, holde innbyggerne orientert om tidene på dagen og varsle dem om truende farer som brann, ulykker osv.

Men det var først og fremst ved fyrstehoffene at trompetmusikken og kunstmusikk for trompet utviklet seg gjennom 1600- og 1700-tallet. Disse fyrstehoffene rådet over de største ressursene når det dreide seg om fremførelse av musikk gjennom hele 1600-tallet og fram mot slutten av 1700-tallet. Musikklivet ble derfor som oftest fyrstens private anliggende og ble

⁷ Dahlqvist, Reine: Bidrag till trumpeteten och trumpetspelets historia, Göteborg 1988 s. 454

(dessverre) forbeholdt en engere krets og spesielt inviterte og besøkende gjester. Først fram mot slutten av 1700-tallet begynte et mer offentlig organisert musikkliv å vokse fram.

Den sachsiske kurfyrsten var hofftrompeternes beskytter og undertegnet selv flere mandat gjennom 1600 og 1700-tallet angående rettmessig bruk av trompeten. Den trompetmusikeren som hadde medvirket i felttog kaltes for "Felttrompeter", mens de som ikke hadde denne form for militær erfaring kaltes for "Hofftrompeter". En trompeter som kunne spille etter noter kaltes for "musikalische Trompeter". En musikalsk trompeter som også hadde deltatt i felttog fikk tittelen "Hof und Feldtrompeter".

Under utdannelsen kunne man velge om man også ville lære seg til å beherske den såkalte clarinoteknikken, hvilket er betegnelsen for trompetspillet i høyderegistret, noe jeg senere vil komme tilbake til. Andre former for titler som "musikalischer Hof - und Feldtrompeter", "Cammertrompeter" og "Concerttrompeter" forekom også. På 1500-tallet fantes tittelen "Musiker und Trommeter", det betød at trompeteren også spilte andre instrumenter. Under den senere av 1600-tallet og gjennom 1700-tallet spilte (de musikalske) trompeterne ofte et strykeinstrument i tillegg.

I felttjeneste virket trompeterne som signalblåsere og som kurè med diplomatiske oppgaver. Deres virksomhet ved hoffet hadde følgende omfang⁸:

"sie blasen

1) zur Tafel

2) wenn die Herrschaften, in Prcession, zur assemblée, kommen

3) beym Gesundheitstrinken; und

4) wie for diesen, bey den Ritter-Spielen; also auch noch jetzo, bey hohen Solennitäten des Herrn. Sie müssen

5) bey der Herrschaft-Reise, voraus, und die Quartieren reguliren; haben demnach mehrentheils zugleich das Amt eines Hof-Fourirs, hohlen hiernächst

6) die Gesandten mit zur Audientz ein, und werden

7) zur Capelle gezogen; um, daselbst, in die Music, zublasi.

Daher gebrauchet man dieselben sowohl, als die Heer-Paucker, bey den Kirchen-Musicken. Und endlichs stehen sie der Herrschaft, nicht nur jederzeit zur Ergötzlichkeit, zu Dienste; sondern sie warden eben, wie Feld-trompeter, zu Verschickungen gebrauchet; und wird ihnen deshalb ein Pferd gehalten".

⁸ Hentet fra Altenburg, D.: Untersuchen vur Geschichte der Trompet eim Zeitalter der Clarinblaskunst Regensburg 1973

De tyske trompeternes forholdsvis høye posisjon hadde en klar bakgrunn i deres spesielle funksjon i felten. Trompetkunsten kaltes for "ritterlich" eller "adelich ritterlich freie Kunst". Trompeterne ble sidestilt med de høyere offiserer og de lavere offiserer hadde ikke rett til å kommandere dem til vaktjeneste eller lignende. C. F. D. Schubart henviser til den militære virksomhet da han i begynnelsen av 1780-tallet skrev (dikterte) følgende: "Ein Trompeter ist heut zu Tage beynahe ein heiliger Mann, der vor den Thoren der grössten Festung so wie vor den Schlunden der fächerlichen Batterien verschont wird."

En annen begrunnelse for trompetens forrang overfor andre instrumenter har sin bakgrunn i beretninger fra det gamle og det nye testamentet. Som forløper for alle trompetere nevner Hentzschel stamfaren JUBAL fra det gamle testamentet der han blir omtalt på følgende måte: "Mit seinem Trommetenschall in solchem ansehn gestanden/ dz daher alle frölichkeit des jubilirens/ wurde intituliret vn angedeutet". Hofftrompetere og kavalleritrompetere hadde forbud mot å spille sammen med stadpipere, tårnvektre og gjøglere. De fikk heller ikke lov å anvende sitt instrument på gater og vertshus om nettene. Hvis de brøt disse reglene, mistet de retten til å spille trompet. De fikk kun anvende instrumentet overfor "Keiser, Konge, Kurfyrster, Fyrster, Herrer og adelige ridderlige eller i det minste høykvalifiserte personer".

Det forekom ofte stridigheter mellom hofftrompetere og stadspipere. For å omgå privilegiene spilte stadspiperne Aufzüge (fanfarer) på basuner istedenfor trompeter. Dette ble forbudt i det sachsiske mandatet fra 1650 og 1661!

Da waldhornet begynte å bli anvendt på begynnelsen av 1700-tallet, ble det betraktet som et konkurranseinstrument til trompeten. P.g.a. dette forbød det sachsiske mandatet fra 1711 stadspiperne og bondemusikanter å anvende waldhornet. I mandatet fra 1736 ble dette forbudet lempet på og erstattet med et forbud mot å spille trompetmusikk (Aufzüge) på waldhorn.

Privilegiene tillot stadspiperne og tårnvektre å spille i kirken, men etter hvert som hofftrompeternes posisjon ble svekket, motsatte særlig hofftrompeterne i München seg dette for selv å kunne besørge spillet i kirkene. I begynnelsen av 1800-tallet ble det bemerkt at stadsmusikantene i stedet for trompeter anvendte seg av høye C-horn.

De tyske hofftrompeterkorpserne omfattet minst 4-6 trompetere i hvert hoff gjennom 1600- og 1700-tallet. Flere av korpserne hadde opp til 10-12 trompetere, eller av og til enda flere. I Dresden fantes gjennom 1600-tallet og første halvdel av 1700-tallet 13 til 15 trompetere, i München 16-17, og i Berlin

hadde man på begynnelsen av 1700-tallet et hofftrompeterkorps på hele 24 trompetere! Trompetspilletts sosiale posisjon og funksjon gjennom 1600 og 1700-tallet var altså i en lang periode strengt regulert. Da denne situasjonen endret seg historisk fram mot 1800, ble også selve trompetmusikken endret. Men også selve instrumentene og spilleteknikken endret seg parallelt med den sosiale og den historiske utviklingen. Et sentralt moment i vår sammenheng blir dermed utviklingen og dernest avviklingen av clarinoblåseteknikken, noe som vi vil undersøke nærmere i det neste kapitlet.

Kap. 2.3 Clarinoblåseteknikkens opprinnelse og utvikling

Uttrykket "Clarino" brukes i hovedsak som betegnelse på de høyere deltonene på naturtrompeten. Ordet "clarino" er altså i utgangspunktet betegnelsen på et stemmeregister. Utførelsen av clarinostemmen kalles clarinoblåsing. Senere forskning har definert clarinoregistret f.o.m. den 8de deltonen på naturtrompeten. Ordet clarino stammer antageligvis fra Italia, men skal likevel ha vært sjelden i bruk der på 1600 og 1700-tallet. Den mer vanlige betegnelsen "tromba" anvendtes mer der. Clarinospillet har ofte vært forbundet med en høy virtuositet på instrumentet da stemmen som regel ligger høyere enn den 12. Deltonen på naturtrompeten, altså høyere enn g^{''}. Senere forskning har stilt spørsmålsteget om ordet clarino egentlig har italiensk opprinnelse. Det skal visstnok være avledet av det latinske ordet clarus, som betyr "klar", "gjennomtrengende", "høy"⁹. Noe av dette har med språklige sammenhenger å gjøre, da det overnevnte clarus blir til chiaro på italiensk.

Formene clarin og clarín forekom derimot i det franske og respektive katalanske språk. En italienskfødt trompeter med navn Alessandro Orologio, som hadde virket flere steder i det tyske riket, skrev i et brev fra året 1600 til kong Christian IV av Danmark/Norge at han hadde skaffet kongen fire trompetere der én av dem var spesielt god i det høye registret, hvilket i overensstemmelse med den daværende tyske språkbruken kaltes for clarin. Siden denne herr Orologio var en meget bereist mann burde han vite hva slags terminologi som var den rådende på den tiden. Hvis clarin var en vanlig tysk betegnelse på den tiden kan det virke som om italienerne har fått denne tilbake igjen fra Tyskland. Tyskerne på sin side kan ha fått betegnelsen fra Frankrike eller Spania. I Katalonien brukte man som tidligere nevnt betegnelsen clarín på en høy trompetstemme. I forhold til ordlyden på den andre tyske betegnelsen "clarien", kan den spanske betegnelsen ha vært opphavet til den tyske.

Under Karl V's regjeringstid, 1519-1556, var Spania og det tyske riket forenet. For å kunne styre dette veldige riket reiste han ofte rundt med sitt hoff, der musikere, hvoriblant flere trompetere var med på reisene. Under sin gjennomreise i det tyske riket i 1543 ble han ledsaget av flere dyktige spanske musikere hvorav trompeterne ble særskilt beundret. I 1549 reiste kronprins Filip, den senere kong Filip II av Spania, gjennom det tyske riket ledsaget av bl. a. sine spanske trompetere. Det er mulig at betegnelsen clarin på denne måten har blitt innført i det tyske riket, og at italienske trompetere på sin side har modifisert betegnelsen til clarino på bakgrunn av det italienske ordet chiarino.

⁹ Hentet fra New Grove, vol.4, s. 443

Johann Ernst Altenburg skrev i sin *"Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter-und Pauerkunst"* fra 1795: "Wir verstehn unter Clarin oder unter einer Clarinstimme ungefähr das, was unter den Singstimmen der Diskant ist, nemlich eine gewisse Melodie, welche grössentheils in der zweygestrichenen Oktave, mithin hoch und hell geblasen wird." Clarinoblåseteknikken innebærer altså en spesiell spillestil der man spiller med en form for mildere og mykere tone enn den som er vanlig for trompetspill i det lavere registeret. En ytterligere bekræftelse på denne spillestilen finner man i et utdrag fra H. C. Kochs leksikon fra 1802:

"Eigentlich muss man unter dem Ausdrucke Clarino insbesondere eine solche Melodie für die Trompete verstehen, die nicht mit schmetterndem Tone und Zungenschlägen, wie es in den Feldstücken und bey dem so genannten Principalblasen gewöhnlich ist, sondern mit sanfterm und sangbare Ton vorgetragen wird, den dem clarinblasen pflegt man bey der Trompete das Prinzipalblasen entgegen zu setzen, und unter jener Art ein sanftes, dem Traktament des Hornes ähnliches Traktament der Trompete zu verstehen. Unter dem Prinzipalblasen aber versteht man das heftige, schmetternde, und mit Zungenschlägen vermischte Traktament dieses Instrumentes, welches nur in den Feldstücken gewöhnlich ist, und ausserdem noch bey dem so genannten Tafelblasen, und bey der dritten Trompetenstimme in Aufzügen, die man Prinzipal nennet".

"Prinzipale" betegner her i denne sammenheng de lavere trompetstemma med en mer skingrende og kraftigere tone og som oftest brukes i forbindelse med fanfarer. Clarinoblåseteknikken på sin side, innebærer altså at utøveren spiller med en lysere, bløtere og mer sangbar tone enn den mer tradisjonelle fanfarespillingen der det anvendes kraftigere tungeslag. Toner som frambringes ved clarinoblåsing blir her sammenliknet med klangen til waldhornet. Noe av det samme fremkommer også av et sitat i fra J. Frölich i hans *Vollständige Theoretisch-practische Musikschule* fra 1811:

"Um ihren Charakter bestimmen zu können, müssen wir zuerst die diesem Instrumente eigene doppelte Behandlungsweise betrachten, in welcher Hinsicht sie in die eigentliche Trompete, und die Clarin unterscheidet. Die Behandlung nach ersterer Art nent man auch das Principal, nach letzterer das Clarinblasen. Diese beyde Arten theilen, wenn man so sagen darf, den Charakter dieses Instrumentes. Der erstern gehört die Kraft, der 2teren das Angenehme Sanfte an. Desswegen gehört die Lehre von den Doppelschlägen, (Doppelzungen)) für die erstern, und ihr

kömt es zu, eine kräftige, so zu sagen, heroische darstellung zu liefern, wobey das ganze Instrument in Erzitterung gebracht, und dadurch der schmetternde Ton erzeugt wird, während die zweytere mehr das Sanftere, Sangbare sucht, so dass der vollkommene Clarinist dem Tone eines Clarinettes in der Höhe beynahe ganz gleich kömmt, und daher auch die Singschule als geeignete Bildungsmethode, wie der Hornist erkennen muss”.

Her går det fram at tonen til klarinetten blir et slags forbilde for klangen ved clarinoblåsing. Dessuten blir sangøvelser foreskrevet som en egnet modell for opplæringen og et godt grunnlag for å oppnå den nødvendige mykheten og nyanseringsevnen på instrumentet.

P. Lichtenthal skriver imidlertid i sitt musikkleksikon fra 1827 at betegnelsen ”clarino” betyr et slags trompetinstrument, men at den har trangere rør enn den vanlige trompeten og den har en lysere klang. Han nevner derimot ikke om den er mindre enn den vanlige trompeten. Men han kommer i denne forbindelse med en interessant opplysning, nemlig at betegnelsen clarino anvendtes av tyskerne og ikke av italienerne for å angi en trompetstemme som ble utført med en mykere klang enn ved fanfareblåsing.

I Italia var den mest vanlige betegnelsen for trompeten gjennom 1700-tallet ”tromba”. Ellers ble betegnelsen ”trombetta” også brukt. Hos enkelte italienske komponister på 1700-tallet kunne clarino også innebære en klarinettstemme. Forklaringen på dette kan være at de tidlige klarinettene hadde en trompetlignende klang. Betegnelsen ”clarino” kunne altså bety både trompet og klarinett! Men ifølge musikkhistorikeren G. A. Biaggis artikkel fra 1883 innebærer dette en misforståelse da termen ”clarino” har et mye eldre opphav enn selve klarinettinstrumentet. Han mener i denne sammenhengen at ”clarino” betyr et eldre trompetinstrument som skilte seg fra den ordinære trompeten med sin mykere og lysere klang, muligens stemt en oktav høyere enn den ordinære stemmingen til trompeten.

I denne sammenhengen har dermed ordet ”clarino” fått en dobbelbetydning, nemlig både som et lyst trompetinstrument og som betegnelsen på trompetens diskantregister. Men det som i hovedsak senere er blitt stående som den mest brukte betydningen av termen ”clarino” er den som innebærer trompetens høyere stemmeregister.

Ut i fra dette kan det virke som om terminologien omkring betegnelsen ”clarino” er noe uklar og at bruken av denne betegnelsen varierer fra land til land. Som et eksempel på forskjellig bruk av terminologien kan vi nevne den ikke ukjente barokkomponisten Georg Friedrich Händel. Han virket som kjent både i det tyske riket, i Italia og i England. Han varierte sine betegnelser på

trompetstemmene alt etter hvilket land han virket i. I sin opera "Almira", skrevet for Hamburg-operaen i 1704, betegner han trompetstemmene med Clarino 1, 2 og Principale. I de verk som han senere komponerte i Italia benevnes trompetstemmene med "Tromba". Da han kom til England fortsatte han å anvende betegnelsen "Tromba". På 1740-tallet benevner han i enkelte verk, for eksempel The Occasional Oratorio fra 1746 og The Royal Fireworks Music, tredje trompetstemmen med "Principal".

Når det gjelder Johann Sebastian Bachs verker med trompetstemmer, ble termene "Clarino" og "Tromba" ofte brukt om hverandre. I tillegg var det ikke alltid helt overensstemmelse med det Bach selv skrev og det hans egne kopister skrev. Et eksempel på dette siste kan man finne i Bachs bryllupskantate BWV 195, "Dem Gerechten muss das Licht", der Bach selv i sitt manuskript skriver Trombe 1, 2 og 3, mens hans egne kopister på sin side skriver Clarino 1, Clarino 2 og Principal. Som det går fram av det foregående brukes her betegnelsen "Clarino" om de to øverste stemmene, mens betegnelsen "Principal" brukes om den nederste. Dette henger sammen med at mulighetene for melodiføring er størst i det øverste stemmeregisteret. Johann Sebastian Bach gjør i flere av sine verker bruk av melodiførende trompetstemmer, spesielt i mange av hans kantater innehar ofte den øverste trompetstemmen både elegante og meget uttrykksfulle partier.

Kap. 2.4: Clarinoblåseteknikken i solokonsertsammenheng, dens høydepunkt og tilbakegang.

Solokonsertene fikk en betydelig utbredelse fra slutten av 1600-tallet Corelli og gjennom begynnelsen av 1700-tallet. Særlig italienske komponister som, Torelli og Vivaldi var med på å utvikle konsertformen. Av disse komponistene hadde spesielt Torelli innflytelse som nyskaper i forbindelse med bruken av barokktrompeten som soloinstrument. Han anvendte ulike termer som sinfonia, sonata og concerto i sine verker for solotrompet. Utviklingen av Concerto-grosso formen særlig hos Corelli og Vivaldi og Vivaldi betyr også en god del i denne sammenheng. Dens skille mellom sologruppen concertino på den ene siden og den mer akkompagnerende ripieno-gruppen på den andre siden, hadde innvirkning på den videre utviklingen av konsertformen på begynnelsen av 1700-tallet. Til å begynne med var det spesielt fiolinen som hadde en framtrepende solistrolle, særlig i Italia. I det tysk- østerrikske området hadde også cembaloet en hovedrolle i instrumentalkonsertene utover 1700-tallet, særlig representert ved medlemmene av Bach-familien. Men etter hvert fikk også blåseinstrumentene slippe til i solokonsertsammenheng. Man er stort sett enige om at clarinoblåseteknikken nådde sitt høydepunkt i perioden mellom ca.1740 og 1770-årene.

Etter hvor langt de forskjellige trompetkonsertene strekker seg oppover i høyderegistret, deler Tarr dem inn følgende tre grupper¹⁰:

I den første gruppen, som også innbefatter trompetpartiene i kantatene til Johann Sebastian Bach, beveger trompetstemmen seg opp til den 16. og 18. deltonen for en naturtrompet, hvilket tilsvarer tonene opp til c''' og d'''. Innenfor her finner vi også noen av "våre komponister", eksempelvis Johan Melchior Molter, Johann Wilhelm Hertel og Leopold Mozart.

Den andre gruppen innbefatter bl. a. trompetkonserter av komponister tilknyttet fyrstehoffet ved Fulda i det mitttyske området, eksempelvis den av Franz Xaver Richter som vi senere vil komme tilbake til. Her beveger trompetstemmen seg hyppig omkring tonen e''' og opp til f''', hvilket tilsvarer den 22. deltonen for en naturtrompet stemt i D.

Den tredje gruppen består hovedsakelig av komponister fra det østerrikske området hvor bl. a. Michael Haydn er representert, som vi også senere vil komme tilbake til. Hans to trompetkonserter strekker seg mot det

¹⁰ Edward H.Tarr: s.100 Die Trompete, Mainz 1984

maksimale. Spesielt i vår sammenheng nevnes her "verdensrekordhøyden" i forbindelse med hans trompetkonsert i D-dur hvor det forlanges en klingende g''' spilt på en D-trompet, hvilket altså tilsvarer den 24. deltonen innenfor trompetens høyderegister!

Når det gjelder akkurat den utbredte bruken av D-trompeter kan vi i denne sammenheng sitere fra artikkelen om toneartenes affektbetydning av Johann Mattheson¹¹:

".....ist von Natur etwas scharff und eigensinnig; zum Lermen/ lustigen/ kriegerschen/und aufmunternden Sachen wol am allerbequemsten; doch wird zugleich niemand in Abrede seyn/ dass nicht auch dieser harte Tohn/ wenn zumahl an statt der Clarine eine Flöte, und an statt der Paucke eine Violine dominiret/ gar artige und fremde Anleitung zu delicaten Sachen geben könne".

Eksempler på D-dur-toneartens høytidelige kirkelige karakter ser vi også ved anvendelsen av D-trompeten i store verker som "Hallelujakoret" fra Händels "Messias" og i "Juleoratoriet" og i "h-moll-messen" av J. S. Bach.

Men man må imidlertid huske på at kammertonen på midten av 1700-tallet var annerledes enn det den er i dag. Det fantes ikke en "universell" kammertone, den kunne variere fra sted til sted. Når man nå for tiden framfører musikk med såkalte originalinstrumenter, ligger som regel kammertonen på 415 Hz, mens den moderne kammertonen ligger på 440 Hz, hvilket betyr at de såkalte originalinstrumentenes kammertone ligger ca. en halv tone lavere i forhold til våre dagers kammertone.

¹¹ Utdrag fra Johann Mattheson: Das Neu-eröffnete Orchester. Hamburg 1713

Kapittel 3: Gjennomgang av utvalgte trompetkonserter i perioden 1750-1800

Kap. 3.1 Om trompetkonsert nr.1 i D-dur av Johann Melchior Molter

Om bakgrunnen for konserten

Her i denne mer analytiske delen av mastergradsavhandlingen har jeg valgt å konsentrere meg om utviklingen av trompetkonserterne i en viss grad av kronologisk rekkefølge i tiden fra omkring midten av 1700-tallet og framover, nærmere bestemt 1750-1800.

Derfor har jeg valgt å begynne med den eldste av de utvalgte komponistene, nemlig Johann Melchior Molter (1696-1765). Han virket i store deler av sitt liv som hoffkapellmester og komponist hos markgreven av Baden-Durlach i Karlsruhe, som han var i tjeneste hos fra 1717. Molter skal visstnok ha hatt to studieopphold i Italia der han ble influert av den da rådende italienske komposisjonsstilen. Hans første opphold i Italia var i Venezia og Roma og varte fra 1719 til 1721 hvor han stiftet bekjentskap med bl.a. Vivaldi og Torellis musikk. På bakgrunn av den usikre situasjonen som oppsto i 1733 grunnet den polske arvefølgestriden, ble hofforkesteret da oppløst.

Imidlertid mottok Molter året etter stillingen som hoffkapellmester hos hertugen av Eisenach, men ved hertugens død i 1741 ble også dette orkesteret oppløst. Det var under denne Eisenach-perioden at han hadde sitt andre italiaopphold fra 1737 til 1738 som førte ham bl.a. til Napoli og Milano hvor han ble bedre kjent med den nyere komposisjonsstilen, den mer galante stilarten representert ved komponister som Pergolesi, Sammartini og Tartini. I 1747 fikk Molter på ny tjeneste hos den nye markgreven av Baden-Durlach, som var sønnesønn av den forrige markgreven han hadde vært ansatt hos tidligere. Fram til sin død i 1765 komponerte Molter en rekke kantater, symfonier, konserter og forskjellig typer kammermusikk.

Omkring 1750 komponerte Molter tre trompetkonserter i rask rekkefølge. Alle har tonearten D-dur og består av tre satser. Mønsteret for konsertene er at de tre satsene er sammensatt av to hurtige yttersatser og en langsommere mellomtsats. Disse trompetkonsertene skal være skrevet for en av trompeterne i hofforkesteret som Molter ledet, antageligvis Carl Pfeiffer¹², som er nevnt sammen med fire andre trompetere i en "Staats-und Adresse Calender fra 1763.

Det som spesielt særmerker Molters trompetkonserter og som skiller dem fra tidligere trompetkonserter av italienske komponister, er at trompetsolisten her også innehar en viktig rolle også i den langsomme andre satsen. I tidligere trompetkonserter fra barokken hadde trompetsolisten som oftest pause i den langsomme midtsatsen. Men i Molters trompetkonsert nr.1, som jeg vil konsentrere meg om i denne sammenheng, har trompetsolisten et betydelig soloparti i den langsomme midtsatsen, noe som bevirker at midtsatsen nærmest danner et tyngdepunkt i denne trompetkonserten.

På tittelbladet til autografpartituret til denne konserten står det¹³: Concerto/per/Clarino concertato /Violono Primo/Violono secondo/Alto secondo" er det senere blitt tilføyd: "+Hautbois primo" og henholdsvis "+Hautbois secondo". Enkeltstemmene foreligger i en annen håndskrift og er sannsynligvis blitt nedskrevet senere. Som det framgår av det overnevnte ledsages trompetsolisten av et firestemmig orkester som består av første og annen fiolin, viola, cello og cembalo der de senere tilføyde oboene dobler fiolinstemmene.

I følge det foreliggende notematerialet anvendes cembalostemmen bare i tuttipartiene. Men det kan bero på at cembalostemmen ofte på denne tiden ikke ble fullstendig utskrevet av komponistene. Dahlqvists påstand i sin avhandling om at det muligens skulle ha foreligget ytterligere en cembalostemme kan derfor diskuteres¹⁴.

Omtale av selve trompetkonserten

Trompetkonsert nr. 1 i D-dur av Molter har satsrekkefølgen Allegro, Adagio og Allegro. Tyngdepunktet i konserten ligger i de to første satsene, mens sistesatsen er kortere og har et mer diverterende preg. 1. sats har taktarten 4/4 og skal spilles i et ikke altfor hurtig allegrotempo. Satsen har en 14 takters lang orkestereksposisjon der hovedtemaet og et slags sidetema blir presentert.

¹² Dahlqvist, Reine: Bidrag till trumpeten och trumpetspelets historia, Universitetet i Göteborg 1988

¹³ Koch, Hans Oskar: Forord til klaverutgaven av Molters trompetkonsert nr. 1 fra Süddeutscher Musikverlag, Heidelberg, 1971

¹⁴ Dahlqvist, Reine. Ibid., s. 227

Orkestereksposisjonen består igjen av to deler, der den første kan sies å gå fram til takt 10 hvor det etter har blitt modulert over til dominanttonearten A-dur. Den andre delen går fram til takt 15 der et nytt tema blir presentert samtidig som det moduleres tilbake til tonika i D-dur og trompetsolisten har sin inntreden.

I denne orkestereksposisjonen kan man tydelig fornemme spor av denne tidens nyere galante stil med de mer homofone trekk. Dessuten kan vi mot slutten av denne samme eksposisjonen med sine hurtige løp spore mer "stormende", ekspressive trekk. Denne konserten er som tidligere nevnt komponert i Molters senere periode, etter hans andre italiaopphold, og dette kan nok ha hatt en viss innvirkning for de stiltrekkene som han anvender i denne komposisjonen.

Temaet i den første delen av orkestereksposisjonen har en stigende treklangsmelodikk som gir orkestersatsen et galant, friskt og optimistisk preg. I dette temaet kan vi spore en viss påvirkning fra Vivaldi ved anvendelsen av de såkalte "tre hammerslag" i åpningen av en konsert eller en sinfonia. Temaet i andre del av orkestereksposisjonen fra takt 10 består av en synkende bevegelse med to etterfølgende sekstendelstrioler med to påfølgende synkende sekstifiredelsbevegelser etterfulgt igjen av en stigende bevegelse av sekstendeler og trettitodeler, noe som gir denne delen et mer ekspressivtuttrykk.

Eks. Takt 10, 11 og 12 i appendix 1 s. 62

Orkestersatsen har mot slutten av innledningen i takt 14 en synkende bevegelse før den ender opp i tonika D-dur i det trompetinnsatsen begynner.

Eks. Takt 13 og 14. i appendix 1 s. 63

Trompetsolisten begynner sitt soloparti med den samme temainnsatsen som begynnelsen av orkestereksposisjonen, en stigende treklangsbrytning med en etterfølgende synkende sekstendelsbevegelse og en derpå stigende bevegelse som leder opp mot tonen d^{'''}, eller tilsvarende c^{'''} for D-trompeten. (Av praktiske årsaker kommer jeg til å benevne tonene "in natura", altså slik de klinger.) Men det går fram av den etterfølgende tematikken i trompetstemmen at den også skiller seg vesentlig ut i fra den tematikken som foreligger i orkestermaterialet. Ut i fra dette kan det virke som om eksposisjonen er todelt, en slags dobbel eksposisjon dens andre del starter med trompetsolistens inntreden.

Trompetstemmen spinner så videre fra takt 19 med stigende bevegelser, men noe friere ut i fra det foreliggende temamaterialet. Trompetpartiet er relativt krevende for solisten og forutsetter en god utholdenhet. Ved takt 22 har trompetstemmen et tema som ligner på det vi kjenner igjen fra orkestereksposisjonens annen del med de karakteristiske synkende

sekstendelstriolbevegelsene. Ut i fra denne konteksten kan vi kanskje tillate oss å kalle dette temaet for et sidetema. Herfra igjen skjer det en viderespining med sekstendeler i solostemmen med en påfølgende triolbevegelse etterfulgt av et slags fanfarenmotiv hvilket leder over til dominanten og dermed avslutningen av satsens første del i takt 26.

Eks. Takt 19-26 i appendix 1 s. 63-64

Den påfølgende gjennomføringsdelen blir forholdsvis enkelt, men galant bearbeidet der selve hovedtemaet fra åpningen av orkestereksposisjonen blir rekapitulert, men nå i dominanttonearten. Orkesteret viderespinner deretter med en utvidet bruk av sekstendelstematikken der det kadenseres via E-dur over til dominanttonearten A-dur i takt 33 der trompetsolisten i sin gjeninntreden anvender temainnsatser som minner om de samme som opptre i vår sidetemabetegnelse der de karakteristiske sekstendelstrioler anvendes. Deretter har solisten et mer rolig synkende bevegelse der solotrompetens eneste halvnote i satsen forekommer, bortsett fra sluttonen. Denne solistiske innsatsen avsluttes med tonen fissa, som kan tolkes som grunntonen i dominantakkorden til h-moll-akkorden i takt 41 hvilket avslutter det vi betegner som gjennomføringsdelen.

Det som vi i denne sammenheng betegner som satsens reprise starter i overnevnte takts annen halvdel der den stigende treklangsbygningen vi kjenner igjen fra åpningen av satsen blir rekapitulert. Men den videre tematiske bearbeidelse blir denne gangen noe annerledes enn den vi kjenner igjen fra eksposisjonen. Trompetsolostemmen får her en mer rolig, synkende bevegelse som ender opp i a-moll i t. 47. Deretter kommer det temaet vi tidligere har betegnet som sidetemaet med sine sekstendelstrioler, men nå i en noe annen utforming enn i begynnelsen.

Videre ser vi her at det overnevnte sidetemapartiet i denne reprisedelen ender opp i D-dur ved slutten av t. 49, altså tonika, noe som skulle kunne indikere en slags sonatesatsform.

Eks. Takt. 41-49 i appendix 1 s. 67-68

I annen halvdel av t. 49 gjentas nok en gang det karakteristiske hovedtemamotivet med sine treklangsbygninger før solisten i t. 51 repeterer sidetemamotivet fra tidligere med et tonalt utsving via a-moll før det hele føres videre over til D-dur ved t. 55. I lys av dette kan denne form for reprise tolkes som todelt.

Orkesteret overtar igjen ved slutten av t. 55 med det som kan forstås som en codadel. I denne delen, som avslutter første sats, er trompetsolistens parti mindre melodisk og mer underordnet i forhold til orkesteret og har et mer fanfarenpreg med dette typiske signalmotivet:



I forbindelse med disse signalmotivene her mot slutten av satsen oppstår det en kadenserende effekt når trompetstemmen har tonen e'' i E-dur-akkorden i t. 57 og tonen a'' i A-dur-akkorden ved t. 59, samt at trompeten spiller tonen d'' i G-dur-akkorden i neste takt. I fra avslutningen av takt 55 og fram til førstesatsens konklusjon kan vi i orkesterstemmen kjenne igjen de mer ekspressive motivene fra eksposisjonens andre del i takt 6 og fram mot takt 15, hvilket medvirker til at satsens avslutning blir nokså lik avslutningen av den innledende orkestereksposisjonen, bortsett fra at nå er solisten også med og konkluderer satsen med enda et karakteristisk punktert signalmotiv:



Ut i fra det som tidligere er beskrevet kan vi i denne førstesatsen av Molters trompetkonsert også se en antydning til rondoform, i og med den hyppige gjentakelsen av hovedtemaet kombinert med varierende sidetemaer. Denne type av rondoform kan også beskrives med følgende formskjema:

AB (t.1-15) – AB (t. 15-26) – AC (t. 26-41) – AD (t. 41-49)
 D A D D A A h D D

-AD (t.49- 55) - A'B (t.55-64)
 D D E A D

Dette for å illustrere at hovedtema og sidetema er tilbakevendende i forskjellige konstellasjoner. Den siste delen her, A'B, er identisk med det som ovenfor er beskrevet som codadelen. Den form for sonatesatsform som her er beskrevet kan sies å være av forholdsvis enkel karakter og ganske nært beslektet med en slags senbarokk rondoform. Den mer fullstendige sonatesatsformen som vi kjenner fra wienerklassisismen er på denne tiden (ca. 1750) ennå ikke fullt utviklet. Den type satsform som her foreligger, blir på sett og vis en kombinasjon av en tidlig-klassisk sonatesatsform på den ene side og en mer senbarokk rondoform på den annen.

2. sats

Denne rolige, noe meditative andresatsen med tempobetegnelsen Adagio har et galant og innsmigrende tonespråk hvor trompetsolisten får god anledning til å utfolde seg. Det vil etter hvert vise seg at denne satsen har det som kan karakteriseres som en ABA-form. Den har tempobetegnelsen adagio, taktarten er 4/4 og hovedtonearten er D-dur.

Satsen innledes med et åtte takters orkesterforspill med en rolig tematikk som skiller seg vesentlig ut i fra tematikken i solopartiet. Vi kan se tydelige innslag av forholdninger i denne orkesterinnledningen, særlig i tredje og fjerde takt. Spesielt i fjerde takt og i overgangen til femte takt oppstår det som kunne kalles en forholdningssekvensering der tonene a'', g'' og f'' spilles i rekkefølge i andrestemmen og dermed opptrer som forholdninger i samklang med de øvrige orkesterstemmene. Senere i takt fem introduseres det i de høyeste stemmene et raskere motivbevegelse med sekstendeler og trettitodeler kombinert med bruk av triller. Tonaliteten i disse mer hurtige løpene har et klart preg av D-dur med et kort innslag av h-moll i begynnelsen av takt 7.

I opptakten til takt 9 kommer så trompetsolisten med sin første inntreden i denne satsen med dette innsmigrende cantilenetemaet:



Solisten spiller her hovedrollen i det musikalske forløp der akkompagnementet spiller sine mer enkle repeterende åttendedeler. I løpet av

dette partiet moduleres det over til dominanten A-dur. Ut i fra dette kan vi tydelig se at tonen giss'' hos trompetsolisten her spiller en vesentlig rolle i denne modulasjonsprosessen. Ved takt 16 overtar orkesteret på egen hånd med et mellomspill der hovedtonearten er A-dur. Det motiviske materialet som anvendes her kjenner vi igjen fra orkesterinnledningen. Dette mellomspillet leder videre over til det vi kan karakterisere som satsens B-del i takt 24.

Her overtar trompetsolisten igjen den musikalske føringen med nok et cantilenepreget tema:

Eks.: Takt. 24, 25 og 26 i appendix 1 s.74-75

Orkesteret inntar også her en tilbaketrukket akkompagnerende rolle med gjentakende åttendedelsbevegelser. Dette solopartiet kan nok være ganske krevende for solisten som må opp på tonen d''' to ganger samt at han også må holde tonen a'' to ganger med punkterte triller. Mot slutten av dette solopartiet kjenner vi igjen den tematikken som også forekommer hos solisten mot slutten av gjennomføringsdelen i konsertens første sats.

Eks.: Takt 27 og 28 i appendix 1 s. 76

Ved takt 29 kommer et kortere orkester mellomspill før solisten kommer tilbake igjen ved opptakten til takt 32 og starter dermed det vi kan betegne som en slags repetisjon av A-delen. I løpet av dette korte orkestermellomspillet før A-delens repetisjon kan vi kjenne igjen forholdningssekvenseringen fra åpningen av satsen, men her med et innslag av Tp i h-moll. Dessuten kjenner vi her igjen her den samme seksolbevegelsen fra slutten av orkestereksposisjonen som gjentas av trompetsolisten også i mot slutten av denne satsen.

Her ved takt 32 er vi altså tilbake i hovedtonearten D-dur og trompetsolisten spiller igjen hovedrollen med orkesteret i bakgrunnen med sine typiske akkompagnerende åttendedelsbevegelser. Selv om denne reprisen av A-delen kan synes grei, skjer det likevel en viss utbrodering av det tematiske materialet hos solisten ved anvendelse av triol og sekstolbevegelser mens det moduleres over til dominanttonearten A-dur. Det ligger inneforstått her at det er et visst rom for improvisasjon fra solistens sin side. En type improvisasjon som gikk i glemmeboken, men som i vår tid med anvendelse av original oppførelsespraksis er i ferd med å bli gjenoppdaget.

Etter denne forholdsvis krevende utbroderingen fra solistens side avsluttes dette solopartiet i takt 39 der tonen ciss''' danner et slags høydepunkt med tonen d''' som forslag. Deretter følger et to takters orkestermellomspill med den type av forholdningssekvensering som kjennetegner denne satsen. Solistens etterfølgende innsats i tonikaplanet leder over mot avslutningen av denne satsen. Tematikken her er beslektet med den som forekommer i satsens

B-del der solisten triller på tonen a´´. En derpå synkende skalabevegelse i tonika avslutter dette solopartiet. Satsen munner så ut i en rekapitulasjon av slutten av orkesterinnledningen.

Solisten har her mot slutten av satsen, som nevnt ovenfor, en kort innsats unisont med orkesteret med den karakteristiske sekstolbevegelsen som vi kjenner igjen fra begynnelsen av satsen. Satsen blir så avsluttet med at orkesteret har en to takters videreføring av denne synkende bevegelsen hvor derpå trompetsolisten konkluderer 2. sats med et fanfaremotiv.

Eks.: Takt 44-48 i appendix 1 s. 77-78

3. Sats

Denne satsen har også hovedtonearten D-dur og taktarten er 3/8. Det er en hurtig sats der tempobetegnelsen er Allegro. Satsen kan karakteriseres som lett diverterende med et noe dansemessig preg. Det er klart den korteste og enkleste satsen i denne trompetkonserten og får dermed mindre oppmerksomhet i vår oppgave. Satsen består av to deler som begge blir repetert. Trompetstemmen er her lite melodiførende og har gjennomgående i satsen dette karakteristiske signalmotivet:



En kort orkesterinnledning åpner satsen med sin typiske, friske 3/8-danserytme i en stigende bevegelse. Ved opptakt til takt 9 og fram til takt 16 har trompetsolostemmen en kortere inntreden med innslag av melodiføring. Denne første del av satsen består av 33 takter hvilke blir som tidligere nevnt repetert.

Satsens andre og konkluderende del går fra takt 34 og til og med takt 74 og blir altså også repetert. Et noe melodiførende trompetsoloparti finner vi i denne delens midtparti mellom takt 52 og 57.

Se side 82 i appendix 1

Ellers er det overnevnte signalmotivet også typisk her i denne konkluderende delen av satsen.

I lys av de to foregående satsers ganske krevende trompetsolopartier kan man kanskje forstå at komponisten her gir trompetsolisten anledningen til å få "hvile litt på laurbærene".

Kap. 3.2 Om trompetkonsert i D-dur av Franz Xaver Richter

Noe om bakgrunnen for konserten

Komponisten Franz Xaver Richter (1709-1789) kan betegnes som nestoren i Mannheim-skolen¹⁵. Han virket ved hofforkesteret i Mannheim mellom 1747 og 1768 og hans trompetkonsert er sannsynligvis komponert innenfor denne perioden. Han skal ha komponert omkring 83 symfonier og flere konserter for en rekke ulike soloinstrumenter, der denne virtuose trompetkonserten føyer seg inn i denne rekken som et godt eksempel på hans instrumentalkunst. Konserten har betegnelsen "Concerto ex D à 5 Voc" med denne besetningen i henhold til manuskriptet: "Clarino Principale, Violino Secondo, Viola con Basso".

Konserten består av tre satser med følgende betegnelser: Allegro moderato, Andante og Allegro. Også i denne konserten er trompetsolisten virksom i alle tre satsene der 1. sats er den mest utfordrende for trompetsolisten. Alt i alt er denne trompetkonserten meget krevende for solisten, noe som kan være årsaken til at denne trompetkonserten blir sjelden framført. (Har ikke registrert at denne konserten har stått oppført på noe konsertprogram, i alle fall ikke i Norge.)

Her i denne trompetkonserten er det åpenbart at Richter har innsett hvilke muligheter trompetspillet i clarinoregisteret innebærer. Vi har her et eksempel på en nesten maksimal utnyttelse av clarinospillets høyderegister. Richter må nok i tillegg i sitt hofforkester i Mannheim ha hatt en meget habil trompetspiller som fullt var i stand til å beherske det intrikate clarinospillet.

Høyeste tone i denne konserten er f''' for en trompetstemme i D, hvilket tilsvarer tonen g''' "in natura", hvilket er identisk med den høyeste trompettonen i Branderburgerkonsert nr. 2 av Johann Sebastian Bach, der trompetpartiet i denne konserten regnes som noe av det mest krevende som er skrevet innenfor denne trompettradisjonen.

¹⁵ Hentet fra forord av Felix Schroeder i Edition Breitkopf Nr. 8483, Köln 1972

1. Sats

Konserten innledes med et åtte takers langt orkesterforspill før trompetsolistens førsteinntreden, som på sin side er noe original i forhold til lignende trompetkonserter fra denne epoken. Trompetsolisten gjentar nemlig ikke hovedtematikken i sin førsteinntreden, men inntar nærmest en akkompagnerende rolle med sine tre etterfølgende helnotetriller i synkende tersavstand.

Først etter de syv påfølgende takter med kun orkestermellomspill kommer solisten inn med det temaet som tydeligst kan karakteriseres som hovedtemaet. Dette temaet er på sin side nesten identisk med det temaet som den tidligere omtalte komponisten Johann Melchior Molter bruker som første soloinnsats i 1. sats av sin trompetkonsert nr. 2.

Denne type av stigende treklangstematikk er nokså karakteristisk for trompetkonserter fra denne stilperioden. I denne stilistiske sammenheng kan den såkalte Mannheimraketten nevnes, som ble en slags forløper for crescendobevegelsen. Eller ser vi her i trompetsammenheng at denne form for stigende treklangsmelodikk er godt egnet for denne type av naturtrompeter som disse konsertene opprinnelig var skrevet for.

Orkesteret innleder konserten med bruk av den tematikken som nettopp er beskrevet ovenfor. Hva slags type formbetegnelse som kan karakteriserer denne satsen vil vi forhåpentligvis finne mer ut av etter hvert som vi omtaler dens videre utvikling. Det som imidlertid her tydelig kan påpekes, er at denne hovedtematikken ofte er tilbakevendende igjennom satsens forløp. I henhold til egne notater hentet i fra et tysk musikktidsskrift omtales Richters trompetkonsert på følgende måte: "Der erste Satz stellt sich in seiner Kombination aus Ritornell – und Sonatenform als typisches Produkt der stilistischen Übergangszeit um 1750 dar"¹⁶. Understrekningen her i den foregående setningen betyr at man i dette tilfelle kan stille spørsmålsteget om riktigheten av denne form for betegnelse som her er benyttet.

Ovenfor nevnte betegnelse for å karakterisere denne stilperioden er jo sett i lys av de etterfølgende wienerklassikere som Haydn, Mozart og Beethoven. Komponister i forkant av denne perioden arbeidet jo i sin egen samtid kontekst. De hadde nok selv ikke den oppfatningen av at de arbeidet i en form for "overgangstid". Men vi kan jo heller ikke underslå at vi i denne

¹⁶ Tekst etter en fotokopi hentet fra en artikkel om trompetkonserter fra senbarokken i et tysk musikktidsskrift som ble funnet i det gamle biblioteket ved IMV (Chateau Neuf). Tittel og årstall har ikke latt seg etterspore.

stilperioden befinner oss i tiden mellom Bach og Händel på den ene siden og Haydn og Mozart på den andre. Den fullstendige, klassiske sonatesatsformen blir som kjent utviklet mot slutten av 1700-tallet. Men i lys av dette kan det se ut som om vi her har med å gjøre en slags kombinasjon av en rondoform og en enklere sonatesatsform. Videre blir satsen beskrevet slik i henhold til forannevnte egne notater fra det tyske musikktidsskriftet:

”Das Ritornell selbst zeigt die Binnenstruktur einer Sonatenexposition, wobei originellerweise die Solotrompete den Seitengedanken vorstellt, eine dreiklangmässige absteigende Folge von drei Trillern, welche im weiteren Verlauf jeweils nur noch variiert wiederkehrt. Gegenüber der Prägnanz des keck auffahrenden Hauptthemas, welches durch sein häufiges Auftreten den Satz beherrscht, wirken die Anderen musikalischen Gedanken jedoch nur episodisch”¹⁷.

Her kommer man altså inn på det tidligere nevnte, nemlig det originale ved at trompetstemmen i sin første inntreden spiller en mer sideordnet rolle der den spiller sine helnotetriller i en synkende treklangsrekkefølge. Også det faktum at det tilbakevendende hovedtemaet er særlig framherskende gjennom satsens forløp, blir også bemerket i denne sammenheng. I følge denne skribenten virker de andre musikalske idéer gjennom denne satsen nokså episodiske i forhold til den vekt som legges på det ganske hyppige gjentatte hovedtemaet.

Ut i fra det som er blitt nevnt til nå kan det virke som om satsen ligger nærmere rondoformen enn sonatesatsformen. Men la oss først se på orkesterinnledningen, eller det som i vår sammenheng kanskje kan kalles for orkestereksposisjonen, for å finne ut om det her kan avtegne seg noe tydelig sidetema.

Når vi ser etter hvilke temaer som påfølger de gjentatte hovedtemainnsatsene, virker de ganske ulike i karakteren. Noe som gir grunnlag for å antyde at det egentlig ikke foreligger noe tydelig distinksjon mellom hovedtema og sidetema i denne førstesatsen. Dessuten er sammenhengen mellom tonikaplanet og dominantplanet i de forskjellige temainnsatsene noe uklar i forhold til hva som kan forventes ut i fra sonatesatsformen. I lys av dette kan man betrakte den ovenfor nevnte karakteristikk av musikkstilen til denne trompetkonserten: ”Der stilistischen Übergangszeit um 1750 dar”. En form for ”overgangstid” som vi tidligere har nevnt at de virksomme komponistene omkring denne tiden nok selv ikke hadde noen oppfatning av at de befant seg i. Det kan se ut som om vi her har å gjøre

¹⁷ Se foregående fotnote

med en komposisjonsform ikke ulik den som vi senere vil komme tilbake til i vår senere omtale av Leopold Mozarts trompetkonsert.

At det innenfor denne satsstrukturen med et innledende orkesterforspill og etterfølgende solistinnslag foreligger en form for dobbel eksposisjon kan man ikke se bort fra i denne sammenheng. Hovedtematikken i denne satsen presenteres i løpet av innledningen først av orkesteret og deretter av solisten. Det spesielle her med denne første eksposisjonen er at solisten også er delaktig i denne ved sine synkende triller i tersavstand, men har her likevel en mer akkompagnerende rolle.

Først ved takt 20 har solisten en melodiførende hovedrolle og samtidig kan det konstateres at her starter også eksposisjonens andre del. Trompetsolisten har her mellom takt 21 og 25 en ledende rolle i det musikalske forløp med sine virtuose utbroderinger i hurtige passasjer med stigende sekstendeler og trettitodeler.

Eks.: Takt 21-25 i appendix 2 s.86

Herfra inntar orkesteret en noe mer akkompagnerende rolle, mere som en harmonisk forsterkning av det tonale forløp. Mens de musikalske utbroderinger hos trompetsolisten bærer her ikke spesielt preg av å være et reelt sidetema.

Ved takt 27 derimot, presenteres et nytt tema i dominantplanet som kan minne om en form for sidetema. Denne delen fører igjen over til hovedtemaet i takt 30, men nå i dominantplanet. Her spiller orkesteret videre uten solist i noe som kan kalles for en gjennomføringsdel med et modulatorisk preg. I takt 36 innføres det en type treklangsmelodikk med sekstendelstrioler hos orkesteret, hvorefter det viderespinnes i orkesteret over denne tematikken fram i mot trompetsolistens gjeninntreden ved opptakten til takt 40. Orkesteret bidrar her i dette mellomspillet til at trompetsolisten kan få hvile ut litt før de neste meget krevende soloinnsatser.

I dette orkestermellomspillet moduleres det over til dominantplanet, noe som stadfestes av trompetsoloens brutte A-dur akkord ved solistens gjeninntreden fra opptakten til takt 40. Dette kan virke som et tonalt utsving da vi igjen er tilbake i tonikaplanet mot slutten av takt 41 hvor hovedtemaets opprinnelige form igjen settes an av trompetsolisten. I annen halvdel av takt 43 har solisten en kort pause mens orkesteret presenterer hovedtemaet på nytt, også her i tonikaplanet.

Her i denne sammenhengen, i fra takt 41 av kan vi registrere en viss form for reprise i og med at de karakteristiske synkende trillene i tersavstand som vi kjenner igjen fra begynnelsen innføres på nytt fra slutten av takt 45.

Orkesteret inntar også her en akkompagnerende rolle med sine karakteristiske synkende sekstendelstrioler i 2. fiolin og viola. Et påfølgende orkestermellomspill med hovedvekt av sekstendelstrioler finner sted før trompetsolisten inntreer igjen med sin anvendelse av hovedtematikken i tonikaplanet mot slutten av takt 50.

Etter denne seneste hovedtemainnsatsen kommer satsens mest krevende parti for trompetsolisten. Mellom taktene 52 og 53 forlanges det at solotrompetstemmen, som er notert i D, at den springer fra c''' til f'', hvilket "in natura" tilsvarer at det må springes fra d''' og opp til g'''! I tillegg forlanges det her for en D-trompetstemme at den i nest takt springer fra g''' og opp til e'', hvilket altså "in natura" tilsvarer spranget mellom a''' og fiss''. Og ikke nok med dette, i den påfølgende takten forlanges det "in natura" også spranget fra g'' til e''.

Ut i fra denne sammenhengen må man her kunne fastslå at kondisjonen og embouchuren (leppenes kapasitet til å frambringe toner) til trompetsolisten helst bør være meget dyktig for at han over hodet skal kunne være i stand til å mestre denne trompetkonserten noenlunde tilfredsstillende.

Dette partiet markerer også et slags høydepunkt i denne satsen i og med trompetsolistens streben mot det høyeste clarinoregisteret. Vi kan dessuten merke oss i denne sammenhengen at denne meget krevende delen for solisten består av en sekvensrekke fram i mot takt 56. Denne sekvensrekken har også en kadenserende virkning med anvendelse av denne akkordrekkefølgen fra annen del av takt 52 og fram i mot slutten av takt 55:

G - ciss7 – fiss – h7 – e – A7 – D

Eksempel s. 90 i appendix 2

Herfra overtar orkesteret igjen med en viderespining der det moduleres over til dominantplanet før solisten trer inn igjen mot slutten av takt 58 med et ganske briljant soloparti med bruk av sekstendelstrioler hvilket bereder for solistens kadens fra takt 64.

Eksempel s. 91 i appendix 2

Etter denne solokadensen er orkesteret tilbake med hovedtemaet i tonika som en slags rondoform. De karakteristiske trillene i tersavstand gjentas nok en gang av solisten før satsen konkluderes med en tretakters Coda med en inkluderende briljant trompetsolistisk avrunding.

Her er et forslag til formskjema¹⁸ til første sats av Richters trompetkonsert:

Eksp. 1								Eksp. 2				Gjf.-Midtdel					
A				B				A var. 1				C	A var. 2				
a	b	c	c'	d	e	f	g	a	h	h'	i	k	a	c'	g'	a1	
1	3	5		9	12	14	16	19	21	23	25	27	30	32	36	39	
D	A	D-E-A	D	e-D	D	D	D	D	D-A-E	E	D	D	A	A	A	A	

Repr.												Coda					
A var. 3				B	A var. 4				D	A				B'			
a	a	d	e		a	l	c'		m	n	a	b	c	d	f	g	
41	43	45	48		50	52	56		58	61	65	67	69	73	76	78	79-81
D	D	D	D		A	D	D		A	D-A	D	h7	D	D	G	D	D-A-D

¹⁸ Denne måten å sette opp formskjema på er etter mønster av Nils Grinde i hans forelesningsrekke om Haydnoperaer ved Institutt for musikkvitenskap. Jmf. Kompendium, (Nils Grinde red.) IMV UiO 1997

2. sats

Som tidligere nevnt er det i førstesatsen i denne trompetkonserten hvor det trompetsolistiske tyngdepunkt ligger. 2. sats har noe mindre omfang enn den foregående og det trompetsolistiske spiller her en noe mindre rolle. Av denne grunn vil jeg her gi en noe kortere presentasjon av konsertens 2. sats.

Allikevel er trompetsoloinnslaget i denne satsen noe atypisk i forhold til hva man ellers kanskje kunne forvente av en mer tradisjonell trompetsolostemme. Tempobetegnelsen er her Andante, noe som også setter sitt tydelige preg på denne satsen i og med dens rolige og høytidelige karakter. Hovedtonearten er D-dur og taktarten er 3/4. Satsen kan også sies å ha en viss symmetrisk struktur. Innledningen, midtpartiet og sluttdelen er rent orkestralt. De to trompetsolopartiene i satsen kommer i mellom orkesterinnledningen og midtdelen og i mellom midtdelen og epilogdelen. Man kan på en måte si at denne satsen er femdelt.

Orkesterinnledningen kan på sin side igjen karakteriseres som tredelt, først med et rolig åpningstema, deretter kommer en mer sekvenserende del med bruk av sekstendeler og avslutningsvis kommer en roligere temadel som på sin side igjen baner veien for det første trompetsoloinnslaget. Selve åpningstemaet, som går fra takt 1 til 8, kan karakteriseres som et hovedtema hvilket igjen trompetsolisten noe senere i sin åpning av solopartiet spiller en variant av. Dette tema lar vi her få betegnelsen a.

Dette orkestrale hovedtemaet har vi igjen valgt å dele inn i fire mindre temabrokker som vi lar få betegnelsene x, y, y' og z. Som ovenfor nevnt er dette temaet ganske forskjellig fra det man ofte ellers forbinder med trompetmusikk, med sitt myke, innsnigrende og grasiøse preg. Et tema som først har en rolig, stigende bevegelse som vi gir betegnelsen x, som avløses av en hurtigere nedadgående bevegelse vi lar få betegnelsene y og y'. Temaet blir tilslutt avrundet med en ny og hurtigere bevegelse som vi latt få betegnelsen z. Alt i alt er dette en meget lyrisk og kontemplativ sats.

Eks.: s.94-96 i appendix 2.

Når det gjelder 3. sats i Richters trompetkonsert får man inntrykk av at det trompetsolistiske preget her er nesten fraværende da solisten i denne sammenheng mer opptrer som en del av selve orkesterbesetningen enn som en selvstendig solist. Man kunne i denne sammenhengen godt anvende uttrykket: "Primus inter pares"¹⁹. Ut i fra denne masteroppgavens problemstilling finner vi det derfor ikke nødvendig med en ytterligere gjennomgang av denne satsen her.

¹⁹ Uttrykket anvendes i verkkomentaren av Edward H. Tarr til NAXOS, vol.4. 1997

Kap. 3.3. Om trompetkonsert i D-dur av Leopold Mozart

Noe om bakgrunnen for konserten

Leopold Mozart (1719-1787) er vel først og fremst kjent som Wolfgang Amadeus Mozarts far. Men han var selv også en dyktig musiker, pedagog og komponist. I 1757 skal han ha oppgitt å ha komponert "en mengde kirkemusikk, oratorier og teatraliske saker, symfonier, 30 store serenader og en rekke konserter, spesielt for tverrfløyte, obo, fagott, valthorn og trompet"²⁰. Som Leopold Mozarts mest betydelige teoretiske verk regnes hans Versuch einer gründlichen Violinschule fra 1756, samme år som hans mer berømte sønn Wolfgang ble født. Dette verket oppnådde en betydelig anerkjennelse. – "An epoch-making work of German music theory which made its 37-year-old author well-known, indeed famous, in European musical circles"²¹.

Han var ansatt i hoffkapellet til fyrsten, erkebiskopen av Salzburg fra 1743 som fjerde fiolinist. Her var han forøvrig kollega av Michael Haydn, som vi vil komme tilbake til senere. Her ble han hoffkomponist i 1757 og fra året etter innehadde han også stillingen som andre fiolinist i hofforkesteret for deretter å oppnå stillingen som visekapellmester der fra 1763. Her var han også en nær venn av hofftrompeteren Johann Andreas Schachtner (1731-1795), som denne foreliggende konserten antas å være skrevet for. Fra 1762 ble det mindre tid for Leopold Mozart til sine egne komposisjoner da han viet mesteparten av sin tid til sine to barns utdannelse og karriere. Etter hvert så han nok med uro på sin mer berømte sønns streben etter mer uavhengighet i sitt arbeide. Men han døde i 1787 i Salzburg, før han rakk å bivåne Wolfgang Amadeus Mozarts endelikt.

Denne trompetkonserten av Leopold Mozart skal visstnok være en av de seneste som er komponert innenfor denne vår tidligere omtalte krevende clarinotrompetstil²². Konserten er datert fra august 1762 og har tittelen "Concerto per il Clarino solo" i D-dur.

Trompetkonserten til Leopold Mozart inngår for øvrig som en del av et større verk, en "Serenata" i D-dur hvis partitur har blitt bevart i Seitenstetten i

²⁰ Hentet fra programhefteomtale av Reine Dahlqvist til *The Art of the Baroque Trumpet*, NAXOS Vol. 1. 1995

²¹ Fra *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol. 12, s. 676.

²² Ibid.: vol. 19, s. 220.

Niederösterreich. Denne serenaden består av 9 satser der to trompetstemmer inngår i satsene 1, 2, 3, 7 og 9 som ripienostemmer. Selve trompetkonserten tilsvarende satsene 4 og 5 hvor trompetstemmen er utskrevet for Clarino 1. I satsene 6, 7 og 8 er det en basun som utgjør solostemmen.

Det kan se ut som om at selve trompetkonserten kan være komponert før resten av serenaden og senere blitt føyet inn i denne da trompetkonserten også foreligger i en separat versjon. Det er lite sannsynlig at komponisten ville gjøre seg umaken verd med å skrive ut et nytt partitur til konserten hvis den allerede forelå i serenaden²³.

Trompetkonserten består av to satser, Adagio og Allegro, altså en langsom førstesats og en hurtig sistesats. Dette vil si at den skiller seg fra de øvrige trompetkonsertene vi tidligere har omtalt og som har bestått av tre satser, nemlig to hurtige yttersatser og en langsom midsats. Orkesterledsagelsen til trompetsolisten består av 2 hornstemmer, 2 fiolinstemmer, viola, cello og kontrabass.

1. sats

Tempobetegnelsen til satsen er Adagio med taktarten $\frac{3}{4}$. Hovedtonearten i satsen er D-dur. Orkesterinnledningen består av 21 takter før solisten har sin inntreden. Denne orkesterinnledningen kan til en viss grad betegnes som første del i en dobbel eksposisjon der solisten inntreffer i dens andre del. Denne første delen av eksposisjonen har dessuten et større omfang enn dens andre del. I følge Reine Dahlqvists programomtale foreligger det i denne satsen intet reelt sidetema²⁴. Han bruker i denne sammenheng betegnelsen "outveclad sonatsatsform" som en karakteristikk av denne satsens formforløp. I denne forbindelse kan det nevnes at Edward H. Tarr har en noe annen oppfatning av satsens formoppbygning når han skriver følgende om Leopold Mozarts trompetkonsert i sin programhefteomtale²⁵: "Both movements are in the standard AABB form, although the first can be said to be in a rudimentary sonata form, complete with contrasting second theme and a short development section".

²³ Dahlqvist, Reine: Bidrag till trumpeteten och trumpetsspelets historia, s. 274: "Det mest sannolika är att konserten skrivits först och sedan infogats i serenatan. Det förefaller mindre troligt att tonsätteren bemödat sig att skriva ut ett nytt partitur om han haft partituret till serenatan. Möjligen kunde utskrivandet av en ny stämsats ha varit befogad. (Partituret behövdes inte som direktionspartitur.)"

²⁴ Ibid.: Fra programheftet til NAXOS. Vol. 1

²⁵ Hentet fra programhefteartikkelen av Edward H. Tarr: "Attaining the heights of virtuosity", til Philips classics CD 426 311-2, 1990

Med andre ord betegner Tarr første sats av konserten som "en rudimentær" eller "en tidlig sonatesatsform", eller i henhold til Dahlqvists betegnelse, "en uutviklet sonatesatsform". Tarr er på linje med Dahlqvist når han betegner begge satsene i konserten som todelte. Tarr går imidlertid et stykke lenger enn Dahlqvist når han på sin side hevder at det foreligger et kontrasterende sidetema samt en kort gjennomføringsdel. Dessuten kan man diskutere hvilket tema i førstesatsen som kan betegnes som et sidetema. Vi vil senere påpeke at forskjellige temaer blir repetert gjennom satsens forløp, men vi vil i denne sammenhengen komme tilbake til hvilket tema som her kan virke mest sannsynlig å gi betegnelsen sidetema.

Men det som i høy grad kjennetegner denne førstesatsen er det karakteristiske ledende og gjennomgående hovedtemaet. Dette hovedtemaet består av en ornamentert, stigende skala i trettito- og sekstendelsbevegelser:

Eks.:



Videre kan det konstateres at det fra orkestereksposisjonens takt 7 innføres det et nytt tematisk materiale ved bruk av toogtrentiendedeler.

Eks.: Takt 7 og 8 i appendix 3 s.103

Her forlanges det også en svakere styrkegrad. (NB! Når det gjelder den ytterlige omtalen av dynamiske variasjoner i trompetkonserten må det her tas forbehold om hvorvidt de ulike dynamikkbetegnelser kan ha blitt påført partituret i senere utgaver av konserten.) Den samme tematikken som brukes i taktene 7 og 8 anvendes også i de to neste taktene, men nå en oktav nedenfor. Her forlanges det til og med pianissimo i takt 10. Toneartsmessig befinner musikken seg her på subdominantplanet og SS-planet der det ledes over til tonika ved takt 11. i denne takten innføres det nok et nytt tematisk materiale ved bruk av punkterte sekstendeler i fransk overtyrestil.

Eks.: Takt 11 og 12 i appendix 3 s. 103

Styrkegraden forlanges her økt til forte. Denne temabruken i fransk overtyrestil kombinert med en decrescendo fører videre over til et roligere

pianoparti ved takt 13 der det anvendes en form for sekstendelstematikk med utstrakt bruk av legato. Her kan vi merke oss at dette temaet som her innføres ligger nært opp til noe som kunne karakteriseres som sidetema, men det er ikke dominantisk ved takt 13. Derimot har temaet en dominantisk vridning mot slutten av takt 15 der det ledes videre over til tonika i takt 16.

Eks.: Takt 13, 14 og 15 i appendix 3 s. 103

Etter et ytterligere decrescendo blir det svakeste pianissimopartiet nådd i begynnelsen av takt 14 hvor det deretter kommer en crescendo opp mot forte i begynnelsen av neste takt. Det tematiske materiale fra taktene 13 og 14 blir gjentatt i taktene 16 og 17.

Ved takt 19 innføres en form for et tematisk overgangsparti med bruk av en rytmikk der en åttendedel etterfølges av to sekstendeler. Denne overgangssekvensen kan igjenkjennes også under flere andre overgangspartier videre gjennom satsens forløp.

Eks.: Takt 19, 20 og 21 i appendix 3 s. 103-104

Dette partiet leder videre over til solotrompetens inntreden i takt 22. Her blir det førende karakteristiske hovedtemaet nå spilt av solisten, hvilket her antyder begynnelsen til eksposisjonens andre del.

Eks.: Takt 22-25 i appendix 3 s. 104

Hovedtemaets annen del, der det tematiske materialet viderespinnes ved bruk av sekstendelsornamenter, kommer i taktene 24 og 25. I neste takt kommer nok en gjentakelse av det stigende hovedtemaet i solistpartiet, mens andre del av hovedtemaet nå er noe endret. Her forlanges det av trompetsolisten at han skal spille tonen d''' ved opptakten til takt 28 og dessuten forlanges det en gjentakelse av den samme høye tonen i begynnelsen av neste takt. Temaet viderebroderes fram til neste takt, nr. 29 der det tidligere nevnte overgangspartiet innføres på nytt som en slags forberedelse til den neste tematiske innsats hos solisten som begynner i takt 32. Her får trompetsolisten en god anledning til å briljere i forbindelse med at det tematiske materialet utbroderes ytterligere.

Eks.: Takt 26-31 i appendix 3 s. 104

I takt 34 forlanges det av solisten at han spiller tonen e''' som opptrer her som et forslag til neste tone, d''' hvilken igjen har funksjonen som en liten septim i en E-dur-akkord. Det som skjer mellom taktene 32 og 36 er en modulatorisk utvikling i retning mot dominanten som opptrer tydelig fra takt 37. I foregående takt innfører solisten et nytt, stigende motiv med to sekstendelstrioler som er med på å markere overgangen til dominanttonearten i takt 37.

Eks. Takt 32-40 i appendix 3 s.104-105

Her fra takt 37 kan vi kjenne igjen den samme type av tematikk i orkesterakkompagnementet som ble innført fra takt 13, men nå i dominanttonearten A-dur. I denne begynnende delen av satsen, som vi karakteriserte som eksposisjonens første del, var det nettopp dette temaet som var mest nærliggende av de ulike temaer vi gjennomgikk som kunne karakteriseres som et sidetema. I eksposisjonens første del beholdt dette temaet tonikatonen, mens vårt sidetema her mot slutten av eksposisjonens annen del fra takt 37, opptrer i dominanttonearten. Her i denne sammenhengen kommer vi inn på det som vi tidligere har beskrevet, nemlig Edward H. Tarr sin påstand om at denne satsen bærer preg av en rudimentær sonatesatsform²⁶.

I overensstemmelse med en klassisk sonatesatsform er den mest vanlige praksis at sidetemaet i eksposisjonens første del også kommer i tonikatonen, noe som altså er tilfellet i denne konserten. Og videre i formforløpet til denne klassiske sonatesatsformen vil sidetemaet i den andre eksposisjonen opptre i dominanttonearten. I og med at dette temaet opptrer på nytt fra takt 37 i dominanttonearten i eksposisjonens andre del, kan dette virke ytterligere bekreftende på påstanden om at dette temaet kan være et reelt sidetema.

I denne sammenhengen kan vi merke oss at solotrompetstemmen gjennomgående har tonen a'' i takt 37, og at dette kan tolkes som en ytterligere bekreftelse på at det tematiske materialet her befinner seg på dominantplanet. Trompetsolisten fyller også hele neste takt med en lang a'' men orkesterakkompagnementet spinner videre på sekstendelstatistikken. Denne solistdelen blir avsluttet med punkterte sekstendeler i sekundintervaller etterfulgt av en halvtonetrille på tonen h'' som igjen leder over til tonen a'' som konkluderer denne solosekvensen. Orkesteret på sin side fortsetter videre nå uten solist, men med en repetisjon av det foregående temaet vi tidligere har betegnet som et sidetema. Denne orkestersekvensens dominante funksjon kommer her tydelig fram ved at A-dur blir her den rådende toneart helt fram til takt 47 hvor det vi kan betegne som en kortere form for gjennomføringsdel finner sted. I de siste fire taktene før takt 47 opptrer igjen "overgangstemaet" i A-dur, hvilket igjen leder over til gjennomføringsdelen fra takt 47.

Eks.: Takt 40-46 i appendix 3 s. 105

Mellom takt 47 og 63 inntreffer det partiet i satsen som i vår kontekst ligger nærmest til å karakteriseres som gjennomføringsdelen. I begynnelsen av denne delen, i takt 47 og 48 vender hovedtemaet tilbake, men deretter blir

²⁶ Ibid.: Programhefteartikkel av Edward H. Tarr

dette temamaterialet videre bearbeidet i løpet av de fire neste taktene i et mer modulatorisk preg. Dette medfører til tonale utsving til G-dur i takt 50, deretter over til E-dur i takt 51 og videre over til A-dur i takt 52.

Ved takt 53 innføres et nytt temamateriale hos solisten med et visst galant, lyrisk preg. Etter et kort orkestermellomspill fra annen halvdel av takt 57 og i takt 58, hvor et mindre utdrag av det tilbakevendende mellomspillet brukes, blir dette nye temamaterialet videre bearbeidet på et mer vituost preg i solotrompetstemmen fra takt 59 og fram til takt 63. Både i begynnelsen av takt 50 og 52 i den første solosekvensen blir trompetsolostemmen anvendt i en kvart-tersforholdning, først i G-dur, så i A-dur med en god musikalsk effekt. I tillegg oppnås også en effektiv tonal spenning ved bruk av forslag i forbindelse med ornamenteringene i neste solosekvens mot slutten av takt 59 og 61, hvor A-dur anvendes, og i begynnelsen av takt 63, nå i G-dur.

Eks.: Takt 47-63 i appendix 3 s.105-106

Det kan videre konstateres at det temaet vi har karakterisert som et sidetema, vender tilbake i tonikaform i den etterfølgende sekvensen i begynnelsen av takt 64. Derfor kan denne avsluttende del av satsen kalles for en kort reprise eller en slags kortversjon av en reprise siden hovedtemaet ikke blir gjentatt i denne delen. Her blir tonika bekreftet av solisten med tonen d'' som varer hele takt 64 for deretter på virtuost vis å stige opp en hel oktav til tonen d''' i neste takt for så å ornamentere ned igjen til d'' i takt 67. Her blir sidetemaet på nytt repetert i orkesteret hvilket etterfølges av trompetsolistens tre åttendedelsstøt med tonen d'' mot slutten av takt 68 hvilket leder over til solostemmens konkluderende tone d'' i fermateform i takten etter. Her blir det så tilrettelagt rom for en solokadens for trompetsolisten. Til slutt blir satsen avrundet med det tilbakevendende mellomspilltemaet etterfulgt et kort fanfaremotiv med hvilket trompetsolisten her avslutter satsen.

Eks.: Takt 64-74 i appendix 3 s. 106-107

2. sats

Andresatsen i Leopold Mozarts trompetkonsert er forholdsvis hurtig med taktarten 2/4 og innehar tempobetegnelsen Allegro moderato. Et stigende, staccatopreget tema er det gjennomgående og karakteristiske hovedtemaet i denne andresatsen der hovedtonearten er D-dur.

Eks.: Takt 1-6 i appendix 3 s. 108

Dahlqvist mener at denne andresatsen er av todelt type. Men hvor et eventuelt skille mellom satsens to deler går vil vi etter hvert komme tilbake til.

Satsen åpner med et orkesterforspill der det overnevnte hovedtemaet presenteres av orkesteret fra begynnelsen av og fram til første halvdel av takt 6. Denne hovedtemadelen vil vi betegne som del a i vår beskrivelse av satsens forløp. Videre blir dette hovedtemaet avløst ved opptakten til takt 7 av et spirituelt, livfullt ritornellpreget mellomspill som kan sies å bestå av fire temabrokker. Den første temabrokken betegner vi som del b og den starter fra annen halvdel av takt 6 og går fram til første halvdel av takt 10.

Den andre temabrokken betegner vi som del c og den begynner fra sistnevnte takts annen halvdel og fram til første halvdel av takt 14. Den tredje temabrokken betegner vi med bokstaven d og den starter i annen halvdel av takt 14 og går fram til første halvdel av takt 18, mens den fjerde temabrokken er på en måte sammensatt av to beslektede deler der vi lar den første delen fra midten av takt 18 og fram mot takt 21 få betegnelsen e, mens den andre del av disse lar vi få betegnelsen e´.

Man kan her være noe fristet til å karakterisere denne "e-delen" som et slags overgangsparti i og med at den er med på å konkludere orkestereksposisjonen samtidig som den også er med på å forberede trompetsolistens første inntreden i denne satsen ved opptakten til takt 29.

Eks.: Takt 6-28 i appendix 3 s.108-109

Rent toneartsmessig befinner dette orkestrale innledningspartiet seg på tonikaplanet med en kort dominantisk vending ved bruk av giss´ i takt 16.

Ved opptakten til takt 29 har trompetsolisten sin første inntreden i denne satsen der dens hovedtema presenteres. Dette hovedtemaet består av et karakteristisk, "trompetaktig" stigende motiv som opptrer tilbakevendende i denne satsen. Dette temaet er på sin side en variant av det første temaet i eksposisjonen som vi tidligere har gitt betegnelsen a, derfor kaller vi den nye temavarianten for a´. Rent toneartsmessig holder musikken seg her innenfor tonikaplanet.

Eks.: Takt 28-36 i appendix 3 s.109

Mellom takt 37 og 44 innføres et nytt temamateriale i trompetstemmen som vi har gitt betegnelsen f. Dette temaet innehar også trompetsolistens mest melodiske parti i denne satsen. I tillegg kan vi merke oss her at det moduleres over til dominanten A-dur ved taktene 43 og 44.

Eks.: Takt 37-44 i appendix 3 s. 109

En hurtigere orkestral mellompasasje følger deretter fra slutten av takt 44. Motivet som anvendes her minner om siste del av det tidligere c-temaet som vi kjenner igjen fra orkestereksposisjonen. Derfor velger vi å kalle denne passasjen for tema c' og som på sin side leder over mot det som vi betegner for tema g fra takt 47. Dette g-temaet består av et vekselspill mellom orkester og solist der orkesteret har en hurtig passasje som avløses av trompetsolistens markering av fanfaremotivet i takt 48:



Dette fanfaremotivet er beslektet med åpningsmotivet i a-temaet. Vi kan her notere at i forhold til åpningen av hovedtemaet i takt 28-30 er de to første åttendedelene utelatt i dette fanfaremotivet i forhold til hovedtemaet samt at neste fjerdedel blir erstattet av en halvnote. Dette motivet har likevel en mer akkompagnerende rolle i forhold til det øvrige orkesteret. Denne temavarianten fra takt 47 som vi betegner med bokstaven g opptrer som en dialog mellom trompetsolisten og orkesteret med sitt hurtige akkompagnement.

Det samme fanfaremotivet blir gjentatt to ganger for deretter å bli avløst av en ny temavariant fra takt 54 som vi betegner med bokstaven h. Dette motivets åpning er også beslektet med det tilbakevendende a-motivet. Denne temavarianten innfører en roligere, stigende bevegelse i solotrompetstemmen fra takt 56 og det hele bygger seg videre opp i mot et klimaks ved bruken av en halvtone-trille i overgangen mellom takt 60 og 61.

Her i denne delen mellom takt 48 og 61 opptrer en form for dominantisk kadensering som stadfestes ved bruken av A-dur-akkorden ved takt 61. En dominantisk akkordrekke opptrer her i og med at H-dur-akkorden opptrer mot slutten av takt 58, deretter følger en E-dur-akkord ved slutten av takt 60 som igjen kadsenserer over til dominanttonearten A-dur i takt 61. Herfra overtar orkesteret igjen med et tematisk materiale som kan minne om de tidligere overgangspartiene vi har betegnet med e og e', og vi velger derfor å kalle

dette aktuelle partiet mellom takt 61 og 71 for e''. I denne sammenhengen fungerer dette overgangspartiet som en slags konklusjon av satsens første del i og med bruken av A-dur akkorden i form av en punktert fjerdedel i begynnelsen av takt 71.

Eks.: Takt 44-71 i appendix 3 s.109-110

Ut i fra satsens struktur og sammenheng kan man si at det her foreligger et slags midtpunkt i denne satsen ved takt 71. I tillegg får den overnevnte A-dur-akkorden en ekstra markering i denne foreliggende utgave av satsen.

Videre, etter vår formodning om satsens midtpunkt ved takt 71, beholder musikken fortsatt i A-dur-tonearten fram mot første halvdel av takt 79. Her vendes det tilbake til tonika i andre del av denne takten samtidig som d'-motivet innføres på nytt og leder videre over hovedmotivets gjeninntreden ved opptakten til takt 84. Den musikalske formen kan i denne sammenhengen minne om en todelt barokklignende sats der den første delen begynner i tonika og ender opp i dominanten, mens satsens andre del fortsetter videre i dominanttonearten og det hele slutter i tonika.

Fra takt 73 av har trompetsolisten en sammenhengende a'' i hele fem takter etter det innledende femfoldige åttendedelsmotivet, mens solisten her akkompagneres av orkesteret med det tilbakevendende a-motivet.

Ved takt 83 kommer hovedmotivet tilbake for siste gang i satsen og leder over til en Coda-avslutning fra takt 105 og fram til solistens avsluttende briljerende solo og satsens avslutning med en frisk orkestral konklusjon.

Eks. s. 111-112 i appendix 3

Kap. 3.4 Om trompetkonsert nr. 2 i Ess-dur av Johann Wilhelm Hertel

Bakgrunnen for konserten

Johann Wilhelm Hertel (1727-1789) kommer fra en familie med fiolinister og komponister. Hans far, Johann Christian Hertel, var en av sin tids mest berømte gambister og hadde en periode ansettelse ved hoffkapellet i Eisenach, hvilket også var J. W. Hertels fødeby, for øvrig samme fødeby som Johann Sebastian Bach.

Johann Wilhelm Hertel fikk tidlig musikalsk opplæring av J. H. Heil (1706-64), som var en av J. S. Bachs elever, og allerede ved tolvårsalderen akkompagnerte han sin far på hans konsertreiser. I 1742-43 var han fiolinelev hos Carl Höckh, som var konsertmesteren i Zerbst og i 1744 ble han ansatt som fiolinist og cembalist ved Strelitz-hoffet hvor hans far også var ansatt. Han hadde i denne perioden kontakt med ledende Berlinmusikere som Franz og Georg Benda, Carl Phillipp Emmanuel Bach og Carl Heinrich Graun. Franz Benda (1709-1786) lærte ham fiolinspill mens Carl Heinrich Graun (1703-1759), som var en ganske berømt operakomponist for kong Frederik den Store, oppmuntret ham til å komponere.

Hoffkapellet i Strelitz ble oppløst i 1753, men i året etter, i 1754 fikk han ansettelse som hoffkomponist i Schwerin og han virket der fram til 1767. I en periode (1758-60) virket han også som kirkemusikkdirktør i Østersjøbyen Stralsund. Avstanden mellom Schwerin og Stralsund er ikke større enn at det må ha vært mulig for ham å kombinere stillingene i disse respektive byene.

Trompetkonsert nr. 2 er antagelig komponert i Hertel sin Schwerin-periode mellom 1754 og 1767. Fra 1765 ble han ansatt som prinsesse Ulrike av Schwerins private sekretær og da hoffkapellet ble flyttet til Ludwigslust i 1767 fikk han avskjed i nåde fra hoffkapellet av hertugen for fortsatt å kunne bli værende i Schwerin.

Fra 1770 fungerte han ved geheimrådet til prinsessen av Schwerin, men han fortsatte med å komponere, arrangere konserter og gi musikkundervisning. I sine siste år oppgav han fiolinspillet og viet seg helt og holdent til bruken av tasteinstrumenter. I sine yngre år var Johann Wilhelm Hertel regnet som en av de beste fiolinister i Franz Benda-skolen. Han komponerte en rekke av uttrykksfullt utformende fiolinkonserter samt kammermusikk og triosonater.

Hans 14 konserter for tasteinstrumenter er betydelige verker innenfor den Nordtyske tradisjon og kan sidestilles med C. P. E. Bachs konserter.

Johann Wilhelm Hertels konserter for tasteinstrumenter særmerker seg ved en rik oppfinnsomhet og elegant bearbejdede passasjeoverganger. Hans kammermusikkverker for tasteinstrumenter regnes som mindre betydningsfulle, mens hans symfonier spiller en større rolle innenfor hans produksjon²⁷. Spesielt bemerkelsesverdig er hans symfoni i C-dur med åtte obligate pauker! Han komponerte også scenemusikk, samt overtyrer og andre betydelige instrumentalkonserter, noe som vår foreliggende trompetkonsert er et eksempel på.

Allikevel var det sannsynligvis Johann Wilhelm Hertels rike vokale produksjon som dannet bakgrunn for at musikologen Ernst Ludwig Gerber (1746-1819) hadde denne karakteristikk av Hertel i Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler (Leipzig 1790-1792), I, col. 629²⁸: "Er gehörte seit der Mitte dieses Jahrhunderts zu unseren geschmackvollsten Komponisten, sowohl was die Instrumental-als Vokalmusik anlangt"²⁹. I et annet sitat, hentet fra New Grove, beskrives Hertels verker slik:

"He wrote in many vocal genres for the Schwerin court, including masses, settings of the Passion, sacred cantatas, secular festive cantatas, and arias and chorales with orchestral accompaniment. Indeed very little of his vocal production was known outside Schwerin; only one aria and two collections of lieder (1757-60) were published, apart from songs in contemporary anthologies or periodicals."³⁰

Han komponerte altså innenfor en rekke av vokale genrer for Schwerin-hoffet. Men i overensstemmelse med det vårt sitat fra New Grove ser det ut som om få av disse komposisjonene ble noe særlig kjent utenfor kretsene omkring Schwerin-hoffet i Hertels egen levetid.

Når det gjelder Hertels musikalske stil kan det konstateres at han var i ganske høy grad påvirket av Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Johann Sebastian Bachs nest eldste sønn, og hans Nord-Tyske "Empfindsamkeit"-stil, noe som på norsk kan oversettes sånn omtrentlig med "følsomhetsstilen". En stil som tilstrebet, som ordet tilsier, å berøre menneskers følelser. C. P. E. Bach omtaler denne stilen i sin avhandling fra 1753, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Her slår han fast at musikkens hovedmål er å berøre hjertet

²⁷ Fra The New Grove vol. 8, s. 523.

²⁸ Hentet fra Edward H. Tarr sitt forord til *Johann Wilhelm Hertel*:

²⁹ Fra The New Grove, vol. 8 s. 523

³⁰ Ibid.: s. 524

og bevege følelsene. For å oppnå dette var det nødvendig å spille "fra hjertet" eller "aus der Seele

Her framheves det altså at musikken skulle springe like ut i fra menneskets sjel. Han representerer her altså en slags reaksjon mot den mer overflatiske, strikse eller kunstlete "galante" stil. En stil som bl.a. hans yngre bror, Johann Christian Bach, den såkalte "London-Bach", var kjent for å representere. "London-Bach" representerte på sin side en enklere, mer homofon, melodisk stil enn den mer komplekse barokkstilen som deres egen far Johann Sebastian Bach representerte. "Sturm und Drang"-stilen er også et sentralt begrep når det gjelder musikkestetikken til Carl Philipp Emanuel Bach. I denne sammenhengen kan nevnes et sitat fra Marpurg som omtaler Berlinerskolen slik: "The performances of the Grauns, Quantz, Bach, etc., are never characterized by masses of embellishments; impressive, rhetorical and moving qualities spring from entirely different things, which do not create as much stir, but touch the heart more directly"³¹. Her framheves altså betydningen av å unngå unødvendige mange utbroderinger, ornamenter og "kunstigheter". Musikkens intensjon er altså at den skal berøre ens indre mer direkte.

Johan Wilhelm Hertel var nok ikke upåvirket av denne ekspressive stilen som etter hvert ble mer framherskende utover på annen halvdel av 1700-tallet, bl.a. representert ved Joseph Haydns "Sturm und Drang"-symfonier. Dette vil vi komme nærmere inn på i vår påfølgende omtale av hans trompetkonsert nr. 2 i Ess-dur.

Nærmere om trompetkonsert nr. 2, Ess-dur.

Trompetkonsert nr 2 i Ess-dur av Hertel består av tre satser innenfor det tradisjonelle mønsteret. Den første satsen er hurtig, med tempobetegnelsen Allegro *mà moderatamente*. Andre sats er langsom med tempobetegnelsen Largo, mens sistesatsen er hurtig med tempobetegnelsen Allegro.

Denne trompetkonserten skal visstnok være skrevet for Johan Georg Hoese (1727-1801), som var hofftrompeter ved hoffkapellet i Schwerin, altså ved det samme hoffkapellet som Hertel virket i mellom 1754 og 1767. Han må ha vært en høyst habil trompeter for å kunne være i stand til å mestre Hertels trompetkonserter.

Orkesterledsagelsen i denne konserten består av den vanlige strykerbesetningen og basso continuo. Når det gjelder den forannevnte basso continuo, kan det virke noe usikkert i denne sammenhengen. Bakgrunnen for dette er at Reine Dahlqvist i sin doktoravhandling hevder at når det gjelder

³¹The New Grove, vol. 6 s.157

orkesterinstrumentasjonen til Hertels konserter finnes det "i den første av konsertene i Ess; even generalbas"³². Man kan tro at det også skulle kunne forefinnes en basso continuo-stemme til den andre av trompetkonsertene. Vanlig praksis i denne perioden omkring midten av 1700-tallet var at basso continuo ble anvendt i orkesteret uansett om den spesielt angitt eller ikke.

Orkestereksposisjonen innledes med et friskt, spirituelt, marsjaktig tema med anvendelse av punkteringer samtidig som valget av taktarten, 4/4, er med på å understreke satsens noe marsjaktige preg. Dette temaet, som for øvrig er et tilbakevendende tema i denne satsen, velger vi å kalle for satsens hovedtema, det består av 6 takter med opptakt og vi gir det betegnelsen a1.

Eks: t. 1-6 i appendix 4 s.113

Hele orkestereksposisjonen består av 18 takter med og er sammensatt av en rekke av til sammen seks tematiske avsnitt der de fem siste er av beslektet art. Etter presentasjonen av det første temaet, som her altså er identisk med hovedtemaet, (a1, t. 1-6), følger en rekke på fem temabrokker hvorav to er identiske. Vi lar disse temaene få betegnelsene:

b1, t.7 m. oppt.-t.10

b2, t. 11 m. oppt.-t.12 (halve)

b3, t.12 (annen halvdel)-t. 14 (halve)

og nok en gang b2, t.15 m.oppt.-t.16 (første taktslag),

og til sist b4, t. 16 (fra andre taktslag)-t.18 (halve)

Eks.: t. 7-18. i appendix 4 s.113

Det første temaet, altså a1, opptrer her som et stadig tilbakevendende hovedtema. Ved en utstrakt anvendelse av punkteringer og da det i denne vår foreliggende utgave av konserten antydes en dobbelpunktering i den første takten etter opptakt, kan man påpeke at åpningen bærer et visst preg av fransk overtyrestil. Likevel er tematikken i orkestereksposisjonen ikke i utpreget barokkstil. Stilen kan man heller karakterisere som en type pre-klassisk med mindre bruk av sekvenseringer i tillegg til at melodilinjene blir framhevet tydeligere. Dette kommer tydeligere fram ved å se nærmere på de etterfølgende temabrokkene som vi ovenfor betegnet med b1, b2, og b3.

³² Dahlquist, Universitetet i Göteborg 1988

Her ligger melodilinjene i hovedtrekk hos de høye strykerne, mens de dype strykerne har en mer understøttende funksjon. De temaene som vi ovenfor karakteriserte som b-temaer, danner dessuten en åpenbar kontrast til det foregående a1-temaet. Disse b-temaene er mykere i karakteren, mer i samsvar med et pre-klassisk ideal. Hvis noe tema her i denne sammenhengen skulle få benevnelsen sidetema, er det mest nærliggende og la b1-temaet få denne karakteristikken.

Rent toneartsmessig befinner orkestereksposisjonen seg hovedsakelig i tonika, bare med enkelte tonale utsving. Tonika blir stadfestet igjen helt i mot slutten av orkestereksposisjonen i begynnelsen av takt 18, noe som igjen bereder grunnen for trompetsolistens inntreden mot slutten av samme takt.

Trompetsolistens hovedtema, som vi har betegnet med a var. 1 blir en variant av hovedtemaet i orkestereksposisjonen. Etter åpningsmotivet beveger trompetstemmen seg én oktav høyere enn det innledende orkesteretemaet, i tillegg til at solotrompetstemmens avslutning fortoner seg her noe annerledes enn den tilsvarende orkestrale avslutningen av

Eks.: t. 19-24 i appendix 4 s.113-114

Vi legger videre merke til at trompetsolisten fra slutten av takt 24 innfører en rekke med nye motiver. Vi lar disse nye motivene få betegnelsene:

c t. 25-28,

d t. 29-32 og

e t. 33-35.

I løpet av denne tematiske utviklingen foregår det også en modulasjon mot dominanttonearten B-dur som blir tydelig stadfestet ved kadenseringen over til B-dur i løpet av takt 35.

Eks.: t. 25- 35 i appendix 4 s.114

Herifra, i takt 36 innføres hovedtemaet fra innledningen på nytt, med vår benevnelse a var. 2, denne gang uten opptakt, men nå i dominanttonearten B-dur. I tillegg råder orkesteret grunnen alene i dette partiet framover mot opptakten til takt 54. Vi kan i denne sammenhengen karakterisere denne delen som satsens midtparti. Tematikken her er såpass identisk med de tidligere omtalte a og b-temaer at vi lar dem beholde våre tidligere anvendte betegnelser:

b 1. t. 42 m. oppt.-45

b. 2. t. 46 m. oppt.-47, halve

b. 3 t. 47-48 og om igjen:

b. 2 t. 49-51 og til sist:

b. 4 t. 51-53

Eks.: t. 36-53 i appendix 4 s.114-115

Denne rene orkestrale delen fortsetter videre i dominanttonearten B-dur fram mot trompetsolistens gjeninntreden ved opptakt til takt 54. I tillegg kan vi i det påfølgende solo og orkesterpartiet registrere antydningen av en gjennomføringsdel fram i mot takt 78. Ved opptakten til takt 54 trer trompetsolisten inn igjen og presenterer et nytt tematisk materiale med en ned og oppadstigende bevegelse avløst av heltoner og triolbevegelser.

Hovedtematikken er tilbake ved opptakten til takt 78 og spinner videre med sine karakteristiske trioler for trompetsolisten, hvilket fører oss over til en ren orkestral epilogdel fra takt 100 og ut satsen.

Eks.: appendix 4. s.116-117

Når det gjelder en nærmere omtale av 2. og 3. sats av Hertels trompetkonsert har disse satsene en mindre interesse for oss sett i relasjon til vårt fokus på anvendelsen av solotrompeten i konserterende sammenheng, i og med at det trompetsolistiske element her er mer fraværende. I tillegg til dette ser det ut som at vår foreliggende utgave³³ av denne konserten virker noe ufullstendig i forhold til originalmanuskriptet da det i de to siste satsene virker noe uklart om hva som er komponistens eller forleggeren sitt verk. Sett på bakgrunn av dette finner vi det her rimelig å utelate disse satsene i denne masteroppgaven.

³³ J. W. Hertel Concerto No 2 in E flat, Musica Rara Monteux 1972

Kap. 3.5 Om trompetkonsertene nr. 1 i D-dur og nr. 2 i C-dur av Michael Haydn

Bakgrunnen for begge konsertene

De to trompetkonsertene av Michael Haydn som vi i dag kjenner til, brakte clarinoblåseteknikken mot dens absolutte høydepunkt, men disse konsertene var samtidig med på å berede grunnen for dens forfall og etter hvert dens glemsel. Grensene for hva man var i stand til å kunne oppnå av nye muligheter innenfor denne type av spilleteknikk var på en måte nådd.

Nye smaksretninger oppstod. Dette foregikk også samtidig med at de forskjellige trompetlaugene var under full avvikling. De forskjellige fyrstehoff hvor denne type musikk ofte ble framført var også under avvikling. Det fantes rett og slett ikke så mange trompetere igjen som var i stand til å opprettholde denne tradisjonsrike kunsten. Tross dette er disse to trompetkonsertene av Michael Haydn mer et vitnesbyrd om clarinoblåseteknikkens muligheter enn dens begrensninger.

(Johann) Michael Haydn (1737-1806) var altså en yngre bror av den mer berømte komponisten Joseph Haydn og var altså virksom i den wienerklassiske perioden av musikkhistorien. Slik som sin eldre bror, forlot også Michael Haydn sitt hjem i ung alder, ca. 1745, og ble korgutt ved St. Stephansdomen i Wien. Han skal ha hatt en usedvanlig klar og skjønn guttesopranstemme med et omfang på tre oktaver. Han var flink til å dra nytte av hovedstadens rike musikkliv. Han gjorde bl.a. et inngående studium av musikken til Johann Joseph Fux (1660-1741) og dennes avhandling om kontrapunkt, *Gradus ad Parnassum*. Michael Haydns kopi av en messe av Fux datert 1757 befinner seg i Wien Nasjonalbibliotek.

Etter stemmeskiftet fikk han avskjed fra koret og levde antakelig en noe kummerlig tilværelse i Wien, slik hans eldre bror også hadde gjort noen år tidligere, inntil han i 1757 fikk ansettelse som kapellmester hos biskopen av Grosswardein i det tidligere Ungarn, nå Oradea i Romania. Hans komposisjoner fra denne perioden omfatter en rekke messer, et Te Deum, flere symfonier og en konsert. I 1762 fikk han tilbud om ansettelse hos erkebiskopen av Salzburg, Sigismund Schrattenbach, som var en generøs beskytter av kunsten. I det etterfølgende året oppnådde han ytterligere avansement da han tiltrådte stillingen som hoffmusiker og konsertmester ved biskopens hoff.

Michael Haydn hadde en betydelig posisjon ved erkebiskopens hoff i perioden omkring W. A. Mozarts yngre år og ble, i motsetning til Mozart, som

også noe senere fikk ansettelse ved erkebiskopens hoff, værende i Salzburg resten av sitt liv. Blant de øvrige av Michael Haydns kolleger i Salzburg kan nevnes organisten Anton Cajetan Adlgasser (1729 1777), som han også samarbeidet med i forbindelse med en rekke vokale verker, samt tidligere omtalte Leopold Mozart, W. A. Mozarts far. Tre-aktorsoratoriet "Die Schuldigkeit des ersten Gebots" regnes som det mest kjente samarbeidet mellom Michael Haydn og Adlgasser der de komponerte hver sin akt, og i tillegg bidro den da elleve-årige W.A. Mozart med den første av aktene.

Tidligere var det særlig Michael Haydns kirkemusikk som var kjent for et bredere publikum, men i løpet av de senere år har også mye av instrumentalmusikken hans blitt gjenoppdaget og fremført.

Et av Michael Haydns mest berømte verk er hans Requiem i c-moll som ble komponert i anledning av hans arbeidsgiver erkebiskop Sigismunds død i 1771. Dette er et meget betydelig verk som også ble anvendt senere i hans mer berømte bror Joseph Haydns begravelse. Her i dette verket kan man observere flere slående likheter med Mozarts Requiem skrevet tjue år senere. Det er overveiende sannsynlig at Mozart må ha hatt kjennskap til Michael Haydns verk.

Av andre betydelige kirkemusikalske verker fra Michael Haydns hånd kan nevnes Missa St. Hieronymi fra 1777, som er et stort anlagt verk med den uvanlige besetningen av oboer, fagotter og tromboner istedenfor den mer ordinære besetningen med strykere. Offertoriet Timete Dominum med den samme besetningen kan også nevnes i denne forbindelse. Leopold Mozart skal ha uttalt seg rosende om begge disse verkene i et brev til sin sønn datert den 1. november 1777.

Ellers kan man ikke stikke under en stol at det kunne forekomme en del personlig rivalisering mellom Michael Haydn og Leopold Mozart når det gjaldt ansettelsesforholdene ved erkebiskopens hoff. Men Leopold Mozart ville ikke underkjenne Michael Haydns talent. Et eksempel på et ellers vennskapelig forhold mellom Mozartfamilien og Michael Haydn er Wolfgang Amadeus Mozarts to duetter for fiolin og viola (K.423 og 424) som Mozart komponerte for Michael Haydn i forbindelse med at han da var forhindret fra å fullføre denne bestillingen p.g.a. sykdom. Det er tydelig at både Leopold og Wolfgang Amadeus Mozart må ha hatt tilgang til kopier av flere av Michael Haydns sakrale verker da de ofte refererer til disse kopiene i sin korrespondanse med hverandre³⁴.

Serenader og symfonier komponert for ulike orkesterbesetninger og til forskjellige anledninger utgjorde en stor del av instrumentalmusikken til Michael Haydn. I flere av disse symfoniene og spesielt i serenadene forekom det ofte at

³⁴ New Grove, vol. 8 s.409

forskjellige instrumenter hadde sin egen solostemme der de fikk anledning til å kunne briljere på egen hånd. Og i vår sammenheng er det først og fremst Michael Haydns instrumentalmusikk som vi ønsker å konsentrere vår oppmerksomhet omkring, og da spesielt hans to trompetkonserter.

Mye kan tyde på at også Michael Haydns to trompetkonserter også har inngått som deler av slike serenader og symfonier. Angående nummereringen av disse to trompetkonsertene hersker det en viss usikkerhet. Det er ikke sikkert at nummereringen av konsertene har kronologisk rekkefølge. Tilsvarende eksempler på dette er som kjent Beethovens og Chopins klaverkonserter nr. 1 og 2. I ettertid har imidlertid trompetkonserten i D-dur blitt nummerert som nr. 1, mens den i C-dur har blitt nummerert som nr. 2.

Trompetkonserten i D-dur er sannsynligvis en del av en lengre serenade på syv satser der hovedtonearten er B-dur. Denne syvsatsige serenaden er bevart i sine enkelte stemmer, men her mangler en fullstendig datering³⁵.

Omstendighetene omkring hans trompetkonsert i C-dur, er at den forefinnes dens partitur i en håndskriftsamling som hovedsakelig består av symfonier. Dateringen av disse håndskriftene er noe usikker, det kan virke som om flere av satsene er komponert i forskjellige tidsrom. En av sidene i den overnevnte håndskrift inneholder datoangivelsen 7. 12. 1763. Det er derfor overveiende sannsynlig at trompetkonserten i C-dur kan være komponert omkring denne tidsperioden. Men nyere forskning har avdekket at først sats i denne konserten sannsynligvis er en bearbeidelse av en fiolinkonsert komponert ca. 1760-62 under hans tidligere overnevnte periode i Grosswardein³⁶.

I hvilke sammenhenger disse trompetkonsertene ble fremført er noe usikkert, men det er ikke usannsynlig at de kan ha blitt framført i forbindelse med messen i hoffkapellet i Salzburg. Under keiserinne Maria Theresia ble det ofte anvendt konsertmusikk under messen mellom epistellesningen og evangeliteksten, noe som keiser Joseph II innskrenket bruken av da ha overtok tronen i 1780.

På bakgrunn av tidligere nevnte historiske fakta merker vi oss at trompetkonsertene til både Leopold Mozart og Michael Haydn er spesielt komponert til bruk for anvendelse ved hofforkesteret i Salzburg, hvor de begge var ansatt. Felles for disse konsertene er at de også antagelig er deler av lengre serenader. Dessuten kan vi merke oss at det i orkesterledsagelsen til både Leopold Mozarts konsert i D-dur og Michael Haydns konsert i C-dur forekommer bruk av to blåsere. I Leopold Mozarts konsert blir det anvendt to

³⁵ Hentet fra Dahlquist, Universitetet i Göteborg 1988

³⁶ Hentet fra Tarr og Steel-Perkins' programartikkel "The classical Trumpet concertos" Hyperion CD, London 2001

horn, mens Michael Haydn benytter seg av to fløyter i orkesterbesetningen i sin konsert.

Hvilke eventuelle trompetsolister som Michael Haydns to trompetkonserter kan ha vært komponert for er noe usikkert. Det fantes flere dyktige trompetere ved hoffkapellet i Salzburg. Av disse trompeterne er spesielt fire blitt nærmere omtalt; deres navn var Johann Baptist Resenberger, Johann Kaspar Köstler, Johann Andreas Schachtner og Johann Schwarz. Om den førstnevnte, Resenberger, ble det sagt at: "der sich in der Höhe durch die ausserordentliche Reinigkeit, durch die Geschwindigkeit in Läufen, und durch seinen guten Triller sehr gerühmt gemacht hat". Om Johann Kaspar Köstler het det at "man hørte på ham med glede." Johann Andreas Schachtner var en venn av Mozartfamilien, og i Leopold Mozarts egen rapport om hoffkapellet i Salzburg ble det opplyst at "han blåste med god smak". For Johann Schwarz sitt vedkommende foreligger det i Leopold Mozarts ingen nærmere omtale av hans ferdigheter som trompetsolist³⁷.

Sannsynligvis har minst én av disse hofftrompeterne vært solist i Michael Haydns trompetkonserter, men det foreligger en viss usikkerhetsfaktor omkring dette.

I det minste må den som skulle framføre Michael Haydns trompetkonserter ha hatt en stor kapasitet i det øvre clarinoregistret for å kunne være i stand til å fortolke disse konsertene i overensstemmelse med Michael Haydns kompositoriske intensjoner.

Om selve trompetkonsertene i C og D-dur

De siste to konsertene som vies en nærmere omtale i denne masteroppgaven, blir altså (Johann) Michael Haydns to trompetkonserter. Begge verker består av to satser med en langsom førstesats og en hurtig sistesats. På bakgrunn av at det trompetsolistiske aspekt har den betydeligste rolle i begge konserters førstesatser ser vi at det her i vår sammenheng er tilstrekkelig å gjennomgå noe av disse konsertenenes førstesatser. Omtalen kan gjøres noe kortfattet her, ettersom disse konsertene bringer lite nytt hva angår det rent trompetsolistiske i forhold til de tidligere omtalte trompetkonsertene av Molter, Richter, L. Mozart og Hertel.

Men det som særmerker disse to trompetkonsertene er at de strekker seg svært høyt opp i det øvre clarinoregisteret. Spesielt i trompetkonserten i D-dur strekker man seg opp mot yttergrensen for hva som er teknisk mulig å

³⁷ Fra Reine Dahlqvist Bidrag til trumpetten og trumpetspelets historia, Göteborg 1988

kunne frambringe av toner i det høyeste clarinoregisteret innenfor den type av naturtrompet som vi har konsentrert oss om i denne oppgaven.

Når det gjelder Michael Haydns trompetkonsert i C-dur er denne konsertens opprinnelige betegnelse "Concertino per il clarino concertato". Denne C-dur konserten består av to satser, der første sats er langsom med tempobetegnelsen Adagio og der taktarten er 4/4. Den andre satsen er hurtig, med tempobetegnelsen Allegro molto mens taktarten her er 2/4.

Trompetkonserten i D-dur sin opprinnelige betegnelse er "Concertino per il Clarino", og også denne består av to satser der den første er langsom mens den andre er hurtig. Først sats har her tempobetegnelsen Adagio med taktarten 3/4, mens andre sats har tempobetegnelsen Allegro og taktarten alla breve, hvilket vil si en todelt taktart. Altså er begge disse konsertene rent satsmessig ganske like vår tidligere omtalte trompetkonsert av Leopold Mozart.

Trompetkonserten i C-dur åpner på sin side med en ti takter lang orkestereksposisjon som innledes med et innsmigrende, galant åpningstema på tre takter med opptakt der et kvartsprang slår an åpningstonene. Dette temaet kan betegnes som satsens hovedtema og som vi her gir betegnelsen a. Dette hovedtemaet blir så avløst av et slags overgangstema på noe under én takt, som vi velger å kalle for b. Dette overgangstemaet leder på sin side igjen over mot et nytt, noe mer vektig, spenningsdannende og statisk tema som kan karakteriseres som et sidetema og som vi lar få betegnelsen c. Dette temaet blir deretter repetert for så å avløses av en ny tematisk del som vi kaller for d. Denne delen ledere videre over i mot orkestereksposisjonens avslutning med de to etterfølgende temaene som får betegnelsene e og f. Eksposisjonens avsluttende tema, som altså har fått betegnelsen f, er av en roligere karakter ved bruk av fjerdedeler og blir akkompagnert av en synkopert rytme i bassen. Dette konkluderende temaet i eksposisjonen leder så an i mot trompetsolistens første soloparti ved opptakten til takt 11.

Det innledende trompetsolopartiet starter med et noe beslektet tematisk motiv av orkestereksposisjonens åpningstema, mens orkesteret på sin side trer inn i en mer akkompagnerende rolle med markering av rytme og harmoni.

Selve dette innledende trompetsolopartiet på 7 takter med opptakt består på sin side av et tredelt tema hvilket innebærer en videreutvikling av orkestereksposisjonens innledning. Det første av dette temaet er nært beslektet med det innledende temaet fra eksposisjonen som vi ovenfor betegnet som hovedtemaet.

Eks.: takt 1-10 i appendix 5 s.118

Trompetkonserten i D-dur åpner på sin side med et orkesterforspill på hele 19 takter før trompetsolisten trer inn. Men da får trompetsolisten etter hvert virkelig noe å bryne seg på! Satsen virker tredelt og i begynnelsen av andre del har trompetstemmen en meget oppadstigende bevegelse hvor den strekker seg oppover fra en d'' og helt opp til g''' for en D-trompet!

Eks.: takt 35-41 i appendix 6 s.124

Man kan jo her i denne sammenheng skjønne at yttergrensen for clarinotrompetspillteknikken på en måte nå var nådd, og vi vet jo også at ventiltrompeten ble oppfunnet noen år senere og hva det igjen skulle avstedkomme av en ny type utvikling innenfor trompetspillteknikken. Vi kan i denne forbindelse sitere hvordan Edward H. Tarr beskriver slutten av denne epoken i sin bok "Die Trompete"³⁸:

"In diesen und andern Werken erreichte die sanfte Seite der Barocktrompete ihre höchste Vollendung. Die superhohen Töne über dem hohen c''' führten jedoch in eine Sackgasse. Die weitere Entwicklung der Trompete fand nicht in der vierten oder gar fünften, sondern in der dritten und in der unteren Hälfte der vierten Oktave der Naturtonreihe statt".

I dette sitatet blir det påpekt at den utstrakte anvendelsen av disse "superhøye" tonene ledet inn i en slags "blindgate" og at den videre utviklingen herifra gikk mere "nedover" igjen med større bruk av toner i mellomregisteret.

Det er vel derfor heller ikke så underlig at disse trompetkonsertene av Michael Haydn er noen av de seneste vi kjenner til som er komponert for denne type av trompet som vi har konsentrert oss mest om her i denne masteroppgaven.

³⁸ Hentet fra Edward H. Tarr: Die Trompete s. 101, Mainz, 1984

Kapittel 4: Avslutning

Materialet i denne masteroppgaven er sammensatt. Vi har behandlet både historiske, instrumenttekniske og rent musikalske sider ved trompetmusikkens posisjon og utvikling i siste del av 1700-tallet.

Rent metodologisk mener jeg at disse sidene henger sammen og bør i stor grad behandles sammen med hverandre. Dette grunnsynet finner vi støtte for blant andre hos Carl Dahlhaus, som ble nevnt ved innledningen av oppgaven.

For å kunne forstå musikken -i dette tilfellet de utvalgte trompetkonsertene- har det vært nødvendig å se den i relasjon til de spesifikke historiske, sosiale og tekniske betingelsene for trompetutøvelsen og trompetmusikken.

I Kapittel 2 ga vi derfor et kort overblikk av den spesielle stilling som trompeten og trompetmusikken hadde gjennom 1600- og 1700-tallet. Det sier seg selv at dette bakteppet må bli nokså kortfattet og skissepreget på bakgrunn av de ganske få sidene i Kapittel 2. Det er viktig i denne sammenheng å framheve at trompeterlaugene gjennom 1600-1700-tallet hadde både en høy sosial posisjon og et svært strengt regelverk for den tillatte anvendelsen av trompetinstrumentet.

Selve utviklingen av clarinospillet er en direkte følge av trompetmusikkens posisjon ved de forskjellige fyrstehoffene. De ledende trompetmusikerne ble i stand til etter hvert å utvikle en fantastisk teknikk innenfor clarinotrompetspillet. De 6 forskjellige trompetkonsertene vi har omtalt i Kapittel 3 er tydelige eksempler på dette.

Disse musikkanalysene er på sin side ikke et forsøk på å gjennomgå alle momenter ved de forskjellige trompetkonsertene, men intensjonen her er å rette søkelyset spesielt på solotrompetens rolle. Av denne grunn er det spesielt konsertenes førstesatser som blir ilagt mest omtale i våre analyser.

I analysekapitlene har det også vært gitt historisk og til dels biografisk bakgrunnsstoff i form av korte innledninger. Det interessante i denne forbindelse har nettopp vært vekselvirkningen mellom musikalske og utenommusikalske faktorer.

Et interessant moment her er den historiske vendingen omkring den franske revolusjon. Da fyrstehusene og aristokratiet mistet sin posisjon, og de forskjellige trompeterlaugene gikk i oppløsning, forsvant også med dem

utøvelsen og beherskelsen av clarinotrompetspillteknikken. Michael Haydns to trompetkonserter ble dermed stående som noen av de siste konserter komponert innenfor denne den gang stolte tradisjonen.

Hans eldre bror Joseph Haydn sin mer berømte trompetkonsert er som kjent komponert for en helt annen type trompet, en nyutviklet form for klaffetrompet som ble konstruert helt i mot slutten av 1700-tallet.

Denne type av trompet, altså den såkalte klaffetrompeten, ble utviklet av den østerrikske hofftrompeteren Anton Weidinger (1767-1852) mellom årene 1796 og 1800. Med denne type av trompet var han i stand til å spille kromatisk også i det lavere registeret. Joseph Haydns trompetkonsert var altså en spesialbestilling fra trompeteren Anton Weidinger til Joseph Haydn for å kunne anvendes nettopp til hans nykonstruerte klaffetrompet, og der Haydn ble bedt om å ta spesielt hensyn til de større kromatiske mulighetene dette nye instrumentet hadde i det lavere registeret.³⁹

Uroppførelsen av denne mer berømte trompetkonserten fant sted den 28. Mars i år 1800. Denne datoen blir dermed stående som et slags vendepunkt i trompethistorien⁴⁰.

Vi vet også at den rent instrumenttekniske utviklingen av trompeten fortsatte etter dette, og førte videre fram til oppfinnelsen av ventiltrompeten ca. tretti år senere, og framover derfra igjen i mot våre dagers moderne ventiltrompeter, men det er som kjent en annen historie.

³⁹ Hentet fra forordet Edward H. Tarrs utgave av Joseph Haydns trompetkonsert, Universal Edition A. G., Wien 1982

⁴⁰ Tarr, Ibid.

Litteraturliste

Altenburg, D.: *Untersuchen vur Gesichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst*, Regensburg, 1973

Altenburg, J. E.: *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter-und Pauker-Kunst*, Halle 1795

Bach, C. Ph. E.: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert*, Berlin 1753

Dahlhaus, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, 1977

Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber Verlag 1985

Dahlqvist, Reine: *Bidrag till trumpeten och trumpetspelets historia*. Doktoravhandling, Universitetet i Göteborg 1988

Dahlqvist, Reine: Verkkommentar fra programhefte til NAXOS´ *The Art of the Baroque Trumpet*, Vol.1. 1995

Dahlqvist, Reine: Medforfatter til artikkelen *Clarino* i *The New Grove* vol.4 Suffolk, England 1980

Eichborn, H.: *Das alte Clarinblasen auf Trompeten*. Leipzig 1894, , Ny utg. 1973

Grinde, Nils (red.): *Neapolitansk opera fra Händel til Mozart*. Essays med emner fra italiensk opera på 1700-tallet. Kompendium ved IMV UiO, 1997.

Härtwig, Dieter: *The New Grove*, vol. 8, Suffolk, England, 1980

Heartz, Daniel: Artikkel om "*Empfindsamkeit*", *The New Grove*, vol. 6, Suffolk, England, 1980

Koch, Hans Oskar: Forord til klaverutgaven av *Molters trompetkonsert nr.1* Willy Müller, Suddeutscher Musikverlag, Heidelberg, 1971

Landon, H. C. Robbins: Programartikkel "*Classical Trumpet Concertos*" fra Hyperion CDA67266, London 2001

Landon, H.C. Robins: Medforfatter til forord til Tarrs utg. av J. Haydn *Trompetkonzert*

- Mattheson, Johann: *Das Neu-eröffnete Orchester*.
Avsnittene om toneartenes affektbetydning
s. 236 ff, Hamburg 1713
- Pauly, Reinhard G.: *The New Grove*, vol 8, Suffolk, England 1980
- Plath, Wolfgang: *The New Grove*, vol. 12, Suffolk, England, 1980
- Sandvik, Eystein: *Papa Haydn´s Dead and Gone? Autensitet, kanonisering og nyere Haydnforskning*,
Hovedoppgave IMV UiO våren 2005
- Schroeder, Felix: Forord til *Edition Breitkopf* Nr. 8483
Musikverlag Hans Gerig, Köln 1972
- Smithers, Don: *The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721*
London 1973
- Steele-Perkins, Crispian: Medforfatter av programartikkel sammen med
Robbins Landon (se ovenfor)
- Steinsland, Ruth Solveig: *De glemte konsertene. Tre obokonsserter av Förster fra svenske 1700-talls kilder* NMH Desember 2008.
- Tarr, Edward H.: *Die Trompete*. Rev. Schott, Mainz, 1984
- Tarr, Edward H.: The Baroque Trumpet, the High Trumpet and the
So-called Bach- trumpet. Fra *Brass bulletin* 1972
- Tarr, Edward H.: Forord til *Concerto per la tromba in D (No. 3)*
Musikverlag David McNaughtan, Basel, 1992
- Tarr, Edward H.: Fra programhefteomtalen "Attaining the heights of virtuosity" til
Philips classics CD 426311-2, 1990
- Tarr, Edward H.: Fra forord til *J. W. Hertel: Concerto Nr 2 in E flat*
Musica Rara, Monteux, France 1972
- Tarr, Edward H.: Verkkommentar til NAXOS *The Art of the Baroque Trumpet, Vol. 4*, 1997
- Tarr, Edward H.: Forord til *Joseph Haydn Trompetenkoncert*,
Universal Edition A. G. Wien 1982
- Tarr, Edward H.: Medforfatter med Dahlqvist,
The New Grove vol. 4, se ovenfor

Notemateriell

Molter, J. M.: *Concerto No 1 MWV, 12* Musica Rara 1971

Richter, F. X.: *Konzert für Trompete, Streicher und Basso continuo D-dur*
Nr. 8483 Edition Breitkopf 1980

Mozart, Leopold: *Concerto en re majeur*
Gérard Billaudot Éditeur 1972

Hertel, J.W.: *Concerto No 2 in Ess for Trumpet, Strings and Continuo*
Musica Rara 1972

Haydn, Michael: *Concertino per il clarino concertato (Perger Nr. 34)*
Verlag Doblinger, München 1980

Haydn, Michael: *Concertino per il Clarino*
Verlag Doblinger, München, 1987

Appendix 1: Konsert nr. 1 i D-dur av Johan Melchior Molter

2

CONCERTO No. 1

for
Trumpet, Strings and Continuo
(Oboes and Bassoon ad lib.)

J. M. Molter

Allegro

Trumpet

Violin I
Oboe I (ad lib.)

Violin II
Oboe II (ad lib.)

Viola

Cello (solo)

Harpsichord

Bassoon
Cello
D. Bass } ad lib.

© World Copyright 1971 by MUSICA RARA, London, W1. M.R. 1403

7

7 7 7 7 # 6 6 6 5 # 6 6 6 5 #

10

6 6 6 6 6 6

M.R. 1403

13

Measures 13-16 of a musical score in D major. The score features a vocal line with trills (tr) and a piano (p) dynamic. The piano accompaniment includes a right hand with chords and a left hand with a bass line. Fingering numbers 6, 4, 5, 3, and 6 are indicated below the piano part.

17

Measures 17-20 of a musical score in D major. The score includes parts for Oboe (Ob.) and Violin (Vln.), both marked piano (p). The piano accompaniment continues with a right hand and a left hand. The Oboe and Violin parts enter in measure 17.

M.R. 1403

20

23

M.R. 1403

27

Measures 27-29 of a musical score in D major. The score is written for four staves: two treble staves and two bass staves. The first two staves contain melodic lines with dynamic markings *p* and *f*. The third staff contains a continuous eighth-note accompaniment. The fourth staff contains chords and a bass line. Measure numbers 6, 6 5 4 3, #, #6, #, and 7 are indicated below the staves.

30

Measures 30-32 of a musical score in D major. The score is written for four staves: two treble staves and two bass staves. The first two staves contain melodic lines with trills (*tr*) in measures 31 and 32. The third staff contains a continuous eighth-note accompaniment. The fourth staff contains chords and a bass line. Measure numbers 7, 7, 7, 7 #, #, 6, 6, 6 4, 5 #, 6, 6, 6 4, and 5 # are indicated below the staves.

M.R. 1403

33

Ob. *f* *p*

Vln. *p*

Ob. *p*

Vln. *p*

p

36

f *p* *tr*

unis. *f*

unis. *f*

f *p*

M.R. 1403

39

Ob. *p*

Ob. *p*

6 6 6 5 6 6 6 5

42

M.R. 1403

68

10

52

Musical score for measures 52-54. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *f* (forte) and *Ob.* (oboe). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clef).

55

Musical score for measures 55-57. The score continues from the previous system. It includes woodwind parts with trills (*tr*) and a unison section (*unis.*). Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The piano part continues with complex rhythmic patterns. At the bottom of the page, there are fingerings: 7, 7, 7, 7, 7, 6, 6, 6, 5, and a sharp symbol (#).

M.R. 1403

58

6 6 6 5 6 5 6 6 6

61

6 6 6 5 6 6 6 5 3

M.R. 1403

Adagio

Trumpet

Violin I
Oboe IViolin II
Oboe II

Viola

Cello

Harpisichord

Bassoon
Cello
D. Bass

6 5 9 8 6 5 6 5 6

M.R. 1403

7

senza Ob.
p
senza Ob.
p
p
p

5
3 #6 4/7

10

tr
f
p
f
tr
p

M.R. 1403

14

14

Tutti

f

6 6 5 #

This system contains measures 14, 15, and 16. Measure 14 features a melodic line with a trill (tr) and a descending eighth-note pattern. Measures 15 and 16 are marked 'Tutti' and 'f' (forte), showing a more active melodic line. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a descending eighth-note pattern in the left hand. Fingering numbers 6, 6, 5, and # are indicated below the piano part in measure 16.

17

17

9 8 6 5 6 5 # 6 5

This system contains measures 17, 18, and 19. Measure 17 has a melodic line with a trill and a descending eighth-note pattern. Measures 18 and 19 continue the melodic line. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a descending eighth-note pattern in the left hand. Fingering numbers 9, 8, 6, 5, 6, 5, #, 6, and 5 are indicated below the piano part in measure 19.

20

6 5 6 5 6 # 6 # 6 # 5 3 #6 # 7

23

5 4 #

M.R. 1403

[illegible]

M.R. 1403

33

tr

f *p* *f*

36

p *f* *p*

Tutti *f* Ob. *p* senza Ob. *p*

Tutti *f* Ob. *p* senza Ob.

M.R. 1403

The image displays two pages of a musical score, likely for a symphony or opera. The first page is labeled 'M.R. 1403' and the second 'M.R. 1404'. Both pages are in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds (flutes, oboes, bassoons, clarinets), and brass (trumpets, trombones, tuba). There are also vocal parts, with 'Tutti' indicating a full choir or vocal ensemble. The music features various dynamic markings such as 'f' (forte), 'p' (piano), and 'tr' (trill). The first page ends with a double bar line and a repeat sign. The second page continues the musical material, with measures 44-47. The bottom of the second page shows the page number '5' and a key signature change to D major (two sharps).

46

47 5/3 5/4 3 5/3 #6 7 5/3

Allegro

Trumpet

Violin I
Oboe IViolin II
Oboe II

Viola

Cello

Harpichord

Bassoon
Cello
D. Bass

M.R. 1403

8

Measures 8-14 of a musical score in D major. The score is written for five staves: four single staves (treble and bass clef) and one grand staff (treble and bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 6/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Measure 14 includes a fingering: 6 4 5 3.

15

Measures 15-21 of a musical score in D major. The score is written for five staves: four single staves (treble and bass clef) and one grand staff (treble and bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 6/4. The music continues with various rhythmic patterns and dynamics, including *f* (forte). Measure 21 includes a fingering: 6 4. Measure 22 includes a fingering: 6 5.

M.R. 1403

21

f

p

6 4 3 5 7 6

28

f

p

tr

p

6 6 # 6 6 6 6 #

M.R. 1403

34

Musical score for measures 34-40. The score is written for five staves: four single staves (treble and bass clef) and one grand staff (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5. A repeat sign is present at the beginning of measure 34. Below the grand staff, the following fingering numbers are listed: 6, 6, #6, 5/3, 7/5.

41

Musical score for measures 41-47. The score is written for five staves: four single staves (treble and bass clef) and one grand staff (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *tr* (trill). Fingerings are indicated by numbers 1-5. A repeat sign is present at the beginning of measure 41. Below the grand staff, the following fingering numbers are listed: #6, 4, 2.

M.R. 1403

48

f *f* *p*

56

f *tr* *f*

6/4 6/5 #6/4/3 6/5

M.R. 1403

63

Ob.

6 4 5 3 5 3 7 6 6 6 6

70

1. 2.

6 6 6 6

Appendix 2: Konsert i D-dur av Franz Xaver Richter

Konsert für Trompete, Streicher und Basso continuo D-dur

Franz Xaver Richter

I
Allegro moderato (MM ♩ = cca 112)
[Tutti]

Trompete in D

Klavier

omeliding

Finale - sidetema

→ Basso continuo

Edition Breitkopf Nr. 8483

© 1972 by Musikverlag Hans Geng, Köln
© 1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
Printed in Germany

[Solo] 20 *tr*

[Solo] *p* V.1

Vla

h *tr* *tr*

f *p* V.1,2

Vla

h' *Vidungsping*

25 *tr*

Sistema i dominalplan?

D

Domina Planet

[30]
[Tutti]

Horckema

[Tutti]

Ritornello

Gjennom spring

Fin

Fin

Trübungsursache:

4

1

43

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a rest, followed by a trill marked '[tr]' on a whole note, and then another rest. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including triplets marked with a '3' and a slur.

Handwritten musical score for a piece titled "Hornalima". The score is written on three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (p) dynamic marking. The melody features eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment in the lower staves consists of chords and moving lines, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The piece concludes with a double bar line. The name "Hornalima" is written in cursive below the bottom staff, and the letter "a" is written below the first measure of the bottom staff.

Volley - over

Str.

6 cif 7

Adagio or 12

55

Dominant 7 A 7

[Tutti]

[Tutti] C 1 f

Sidete ma?

M [Solo] tr p

Handwritten: *7*

60 *tr* *tr*

V.1,2 *f* *p* Vla

tr *tr*

Cadenza

[f] Str.

p

First system of music. Treble clef staff with a melody starting on a half note, followed by eighth notes and triplets. The key signature has two sharps (F# and C#). The bass staff is empty.

Second system of music. Treble clef staff continues the melody with triplets and a trill (tr) before measure 65. Measure 65 is marked [Tutti]. The bass staff has a few notes and a dynamic marking [f]. Handwritten notes "Horn 1/2" and "a" are present.

Third system of music. Treble clef staff has a melodic line. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Handwritten notes "Vib. esp. 1/2" and "b" are present.

Fourth system of music. Treble clef staff has a melodic line. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Measure 66 is marked [Solo]. Handwritten note "c" is present.

Reinhold

70

Travis hat die Jungsinteraktion mit einem Hornist

[Solo]
V.1
p
V.2, Vla
3

75

Travis hat die Jungsinteraktion mit einem Hornist

Tutti

Tutti

Solo

Handwritten notes: *Solo* (above the first staff), *tr* (above the middle staff), *p* (below the bottom staff).

80

Handwritten notes: *f* (below the middle staff), *f* (below the bottom staff).

II

Andante (MM ♩ = cca 69)

[Tutti]

Handwritten notes: *X* (above the middle staff), *p* (below the bottom staff).

5

Handwritten notes: *tr* (above the middle staff).

19

Measures 17-19. Measure 17: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a whole note chord (F#4, C#5, F#5). Measure 18: Treble clef has a quarter note (F#4) with a trill, followed by an eighth note (G#4), a quarter note (A4), and a half note (B4); Bass clef has a quarter note (F#3), a quarter note (C#4), and a half note (F#4). Measure 19: Treble clef has a quarter note (F#4) with a trill, followed by an eighth note (G#4), a quarter note (A4), and a half note (B4); Bass clef has a quarter note (F#3), a quarter note (C#4), and a half note (F#4).

Measures 20-22. Measure 20: Treble clef has a quarter note (F#4) with a trill, followed by an eighth note (G#4), a quarter note (A4), and a half note (B4); Bass clef has a quarter note (F#3), a quarter note (C#4), and a half note (F#4). Measure 21: Treble clef has a quarter note (F#4) with a trill, followed by an eighth note (G#4), a quarter note (A4), and a half note (B4); Bass clef has a quarter note (F#3), a quarter note (C#4), and a half note (F#4). Measure 22: Treble clef has a quarter note (F#4) with a trill, followed by an eighth note (G#4), a quarter note (A4), and a half note (B4); Bass clef has a quarter note (F#3), a quarter note (C#4), and a half note (F#4).

15

Measures 23-25. Measure 23: Treble clef has a quarter note (F#4) with a trill, followed by an eighth note (G#4), a quarter note (A4), and a half note (B4); Bass clef has a quarter note (F#3), a quarter note (C#4), and a half note (F#4). Measure 24: Treble clef has a quarter note (F#4) with a trill, followed by an eighth note (G#4), a quarter note (A4), and a half note (B4); Bass clef has a quarter note (F#3), a quarter note (C#4), and a half note (F#4). Measure 25: Treble clef has a quarter note (F#4) with a trill, followed by an eighth note (G#4), a quarter note (A4), and a half note (B4); Bass clef has a quarter note (F#3), a quarter note (C#4), and a half note (F#4).

20

Measures 26-29. Measure 26: Treble clef has a quarter note (F#4) with a trill, followed by an eighth note (G#4), a quarter note (A4), and a half note (B4); Bass clef has a quarter note (F#3), a quarter note (C#4), and a half note (F#4). Measure 27: Treble clef has a quarter note (F#4) with a trill, followed by an eighth note (G#4), a quarter note (A4), and a half note (B4); Bass clef has a quarter note (F#3), a quarter note (C#4), and a half note (F#4). Measure 28: Treble clef has a quarter note (F#4) with a trill, followed by an eighth note (G#4), a quarter note (A4), and a half note (B4); Bass clef has a quarter note (F#3), a quarter note (C#4), and a half note (F#4). Measure 29: Treble clef has a quarter note (F#4) with a trill, followed by an eighth note (G#4), a quarter note (A4), and a half note (B4); Bass clef has a quarter note (F#3), a quarter note (C#4), and a half note (F#4).

System 1: Treble clef, key of D major. Measure 28 is boxed. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic. The melody features eighth and sixteenth notes.

System 2: Treble clef, key of D major. Measure 29 is boxed. The piano accompaniment is marked *p*. The melody includes a trill (*tr*) in measure 30. The section is labeled "Solo" and "[Solo]". The piano part is labeled "p V.1,2" and "Vla".

System 3: Treble clef, key of D major. Measure 30 is boxed. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern. The melody includes a trill (*tr*) in measure 31.

System 4: Treble clef, key of D major. Measure 35 is boxed. The piano accompaniment features a series of chords. The melody includes a trill (*tr*) in measure 36. The section is labeled "[fossia]" in measure 35.



First system of music. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with trills (tr) and a measure marked with a box containing the number 40. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps. It contains a piano accompaniment with a label 'V.1,2'.



Second system of music. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It contains a melodic line with a trill (tr) and a measure marked with a box containing the number 41. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps. It contains a piano accompaniment with a label 'V.1,2'. The word 'Tutti' is written above the staff.



Third system of music. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It contains a melodic line with a trill (tr) and a measure marked with a box containing the number 45. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps. It contains a piano accompaniment with a label 'V.1,2'.



Fourth system of music. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It contains a melodic line with a trill (tr) and a measure marked with a box containing the number 50. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two sharps. It contains a piano accompaniment with a label 'V.1,2'.

First system of a musical score in D major. The piano part features a series of chords and a melodic line in the right hand, while the bass line is mostly rests. The system ends with a piano (*p*) dynamic marking.

Solo 2

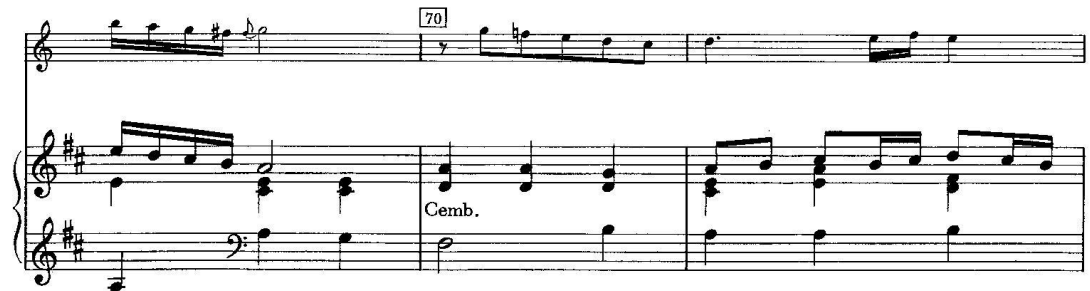
Second system of the musical score, starting at measure 55. It includes a piano solo section marked with a bracket and the word "Solo". The piano part has a forte (*f*) dynamic marking, and the system concludes with a piano (*p*) dynamic marking and a first ending bracket labeled "p V.1".

Third system of the musical score, starting at measure 60. It features a more active piano part with a melodic line in the right hand and a bass line. The system ends with a first ending bracket.

Fourth system of the musical score, starting at measure 65. It continues the piano part with a melodic line in the right hand and a bass line. The system ends with a first ending bracket.



First system of music. The top staff is a single melodic line with eighth-note patterns. The bottom staves are a grand staff (treble and bass clef) with chords and eighth-note accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#).



Second system of music. The top staff has a measure marked with a box containing the number 70. The bottom staves include a section labeled "Cemb." (Cembalo) in the bass line. The key signature remains two sharps.



Third system of music. The bottom right of the grand staff includes a section labeled "pV.1,2" and "Vla" (Viola). The key signature remains two sharps.



Fourth system of music. The top staff has a measure marked with a box containing the number 75. The bottom staves continue the accompaniment. The key signature remains two sharps.

215.3

85

[illegible]



105

III

Allegro (MM $\text{♩} = \text{cca } 132$)

Tutti

5

[Tutti]

f

10

15

Appendix 3: Konsert i D-dur av Leopold Mozart

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIER INTERDITE
Même partielle
(loi du 11 Mars 1957)
Contrevenir cette loi
(Code Pénal, Art. 423)

Concerto en Ré Majeur

Durée: 9'25"

pour TROMPETTE et ORCHESTRE

Révision - Orchestration-Cadence

JEAN THILDE

LÉOPOLD MOZART

(1719-1787)

A Adagio (♩ 60)

PIANO

© 1972 by Gérard BILLAUDOT éditeur
14, rue de l'Echiquier, Paris (10^e)

G.1528B.

Tous droits réservés pour tous pays.
Toute reproduction même partielle par quelque procédé que ce soit constitue
une contrefaçon susceptible d'être poursuivie par les articles 172 et suivants du Code de Propriété
Intellectuelle. Cette œuvre est la propriété de l'éditeur et ne peut être reproduite sans son
autorisation écrite. Toute réimpression doit être précédée d'une déclaration à la Société des Auteurs.

Trompette (in D!)

22

C A

26

29

D

32 B

dominant triad

A

G.1528B.

Handwritten musical score for piano and violin, featuring measures 37-40, 43, 47, and 50. The score includes dynamic markings (p, mf, f), articulation (tr), and performance instructions (crescendo, poco a poco, dolce). Handwritten annotations include 'Ad'' and 'Dolce'.

57

G

Handwritten musical score for measures 57 and 58. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a *crescendo* marking and a *tr* (trill) over a note. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A *f* (forte) dynamic is marked in the piano part. Handwritten notes 'e' and 'A' are present below the piano staff.

59

Handwritten musical score for measures 59 through 63. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The piano accompaniment has a consistent eighth-note bass line and block chords in the right hand. Dynamics *p* (piano) and *f* (forte) are indicated. Handwritten notes 'h', 'A7', 'D', 'A7', 'D', and 'G#-3 D' are written below the piano staff.

64

(B) Repetition

65

67

Handwritten musical score for measures 64 through 68. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a *f* (forte) dynamic and a trill. The piano accompaniment has a steady eighth-note bass line and chords in the right hand, with a *p* (piano) dynamic at the start. Handwritten notes 'd' and '(D)' are present below the piano staff.

69

Cadence

Handwritten musical score for measures 69 through 72. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a *f* (forte) dynamic, followed by a *p dolce* (piano dolce) section. The piano accompaniment has a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The word 'Cadence' is written in the piano part for the final measures.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The melody features a series of eighth and sixteenth notes, followed by a sixteenth-note triplet marked with a '6' and a forte 'f' dynamic. The piano accompaniment consists of whole notes in the left hand and rests in the right hand.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The melody is marked 'Più vivo' and begins with a mezzo-forte 'mf' dynamic, followed by a 'crescendo' marking indicated by a dashed line. The piano accompaniment has whole notes in the left hand and rests in the right hand.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The melody is marked 'f' (forte) and 'Tempo'. It features a 'cantabile' section. The piano accompaniment has whole notes in the left hand and rests in the right hand.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with various note values and rests. The piano accompaniment has whole notes in the left hand and rests in the right hand.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The melody is marked 'Rit.' (ritardando) and 'mf' (mezzo-forte). It includes a 'Coda' section marked with a 'Coda' symbol. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands, with dynamics 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'f' (forte) indicated. Handwritten numbers '70' and '74' are present above the system.

G.1528B.

Allegro moderato (♩=100 environ)

Handwritten musical score for piano, featuring five systems of music. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked "Allegro moderato" with a metronome indication of approximately 100 beats per minute. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include circled numbers (6, 10, 14, 18), letters (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z), and other markings like "crescendo", "p", "f", "tr", and "le". The score is divided into sections by these markings, with some sections labeled with letters in boxes (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z). The score is written on five systems, each with a treble and bass staff. The first system starts with a treble staff and a bass staff. The second system starts with a treble staff and a bass staff. The third system starts with a treble staff and a bass staff. The fourth system starts with a treble staff and a bass staff. The fifth system starts with a treble staff and a bass staff. The score ends with a double bar line.

G.1528B.

Handwritten musical score for G.1528B, featuring three systems of staves with various musical notations, dynamics, and handwritten annotations.

System 1 (Measures 26-32):

- Handwritten measure numbers: 26, 28, and a boxed 'B'.
- Staff 1 (Treble): Melodic line with notes and rests. Dynamics include *mf* and *a'*.
- Staff 2 (Treble): Chordal accompaniment. Dynamics include *tr* (trill), *ff* (fortissimo), and *p.* (piano).
- Staff 3 (Bass): Chordal accompaniment. Dynamics include *ff* and *p.*

System 2 (Measures 33-39):

- Handwritten measure numbers: 33, 37, and a boxed 'C'.
- Staff 1 (Treble): Melodic line with notes and rests. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).
- Staff 2 (Treble): Chordal accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.
- Staff 3 (Bass): Chordal accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

System 3 (Measures 40-46):

- Handwritten measure numbers: 40, 45, 47, and a boxed 'D'.
- Staff 1 (Treble): Melodic line with notes and rests. Dynamics include *crescendo* and *f*.
- Staff 2 (Treble): Chordal accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *f*.
- Staff 3 (Bass): Chordal accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

System 4 (Measures 47-52):

- Handwritten measure numbers: 47, 52, and a boxed 'D'.
- Staff 1 (Treble): Melodic line with notes and rests. Dynamics include *p* (piano) and *c'* (crescendo).
- Staff 2 (Treble): Chordal accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.
- Staff 3 (Bass): Chordal accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.

Handwritten Annotations:

- Handwritten measure numbers: 26, 28, 33, 37, 40, 45, 47, 52.
- Handwritten letters: A, B, C, D, C'.
- Handwritten dynamics: *tr*, *mf*, *ff*, *p.*, *f*, *p*, *crescendo*, *c'*.
- Handwritten notes: "G.1528B." at the bottom.

81 83 A

F

mf *a*

f *p*

87

crescendo

f

93 94 C11

G

p *crescendo*

p

98

f *p* *tr*

f *p*

G.1528B.

10 104 H

p

12 III *crescendo* *k*

118

Coda (e')

22 128

J. BOUTTE, GRAVEUR
24, RUE FÉPILLON
93-MONTREUIL-LE-SÈVE

G.1528B.

Imprimerie Rolland Père et Fils - Paris
Tél. : 42-08-76-83

for
Trumpet, Strings and Continuo

Johann Wilhelm HERTEL
edited by E. H. Tarr

Allegro mà moderatamente

Handwritten musical score for Trumpet and Piano, measures 1-18. The score includes handwritten annotations such as 'a', 'b1', 'b2', 'b3', 'b4', 'a var.', and '7'. The piano part features dynamic markings like 'f' and 'p', and articulation like 'tr'.

20

Va. | c

25

V.V. Cont. | d

30

Cont.

35

B m. d. k. | e
f Tutti
a var. 2
B dur

39

MR.1557 A

4

44

Handwritten annotations: 621, 631

49

Handwritten annotation: 641

54

C

Handwritten annotation: 91

59

Handwritten annotation: 92

64

D

Handwritten annotation: C - moll

M.R.1557 A

69

74

79

84

89

f *p* *f* *p* *f*

B.c. *B.c.* *B.c.* *B.c.* *B.c.*

tr *tr* *tr* *tr* *tr*

3 *3* *3* *3* *3*

V.I *V.II* *V.I* *V.II* *V.I*

Str. senza B.c.

F Kadenzieren *C-moll* *a var. 1* *Ar.*

Lc *h*

Tutti *pp*

M.R.1557 A

97

102

102

107

Largo

Largo

Handwritten number 174 is visible above the staff.

0

Appendix 5: Konsert nr. 2 i C-dur av Michael Haydn

Diletto musicale Nr. 344a

CONCERTINO

(Perger Nr. 34)

Johann Michael Haydn

Erstdruck, hrsg. von Charles Sherman

Klavirauszug: Karl Trötzmüller

I

Adagio

Clarino

Klavier

The musical score is written for Clarino and Klavier. The Clarino part is in the upper staff, and the Klavier part is in the lower staff. The tempo is Adagio. The key signature is C major. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, and 11 indicated. The Klavier part includes dynamic markings such as *f*, *p*, *pp*, and *f*. The Clarino part includes trills (*tr*) and slurs. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and measure numbers.

© Copyright 1980 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) K.G., Wien, München

D. 12.903

14

17

20

23

26

f

p *f* *p* *pp* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

D. 12.903

This musical score is for a piece identified as D. 12.903. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 14-16) features a treble staff with sixteenth-note runs and trills, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 17-19) continues the melodic lines with some chromaticism. The third system (measures 20-22) includes a forte (*f*) dynamic marking in the bass staff. The fourth system (measures 23-25) is characterized by dynamic contrasts, with markings for piano (*p*), forte (*f*), pianissimo (*pp*), and piano (*p*). The fifth system (measures 26-28) concludes with further dynamic markings of *f* and *p*. The notation includes various musical symbols such as trills (*tr*), slurs, and dynamic markings.

29

32

35

38

41

p *mf* *p* *mf* *p* *f*

tr *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

6 *3* *6* *6* *6* *6*

D. 12.903

Detailed description: This is a musical score for a piano piece, identified as D. 12.903. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piece is in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures 29 through 41. Measure 29 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. Measure 32 features a trill (tr) on the G4 note. Measure 35 shows a trill (tr) on the A4 note. Measure 38 features a trill (tr) on the B4 note. Measure 41 features a trill (tr) on the G4 note. The score includes dynamic markings: *p* (piano) at measures 29, 32, 35, and 38; *mf* (mezzo-forte) at measures 32 and 35; and *f* (forte) at measure 41. There are also articulation marks such as accents (^) and slurs. The piece concludes with a final chord in measure 41.

44

47

50

53

D. 12.903

Appendix 6: Konsert nr. 1 i D-dur av Michael Haydn

4
Diletto musicale Nr. 896 a

Concertino per il Clarino

Perger deest

Michael Haydn (1737 - 1806)
Erstdruck, hrsg. von Werner Rainer

Klavierauszug: Kurt Janiczek

Adagio

Clarino
in D/Re
Solo

Klavier

(p)

f p f

tr

© Copyright 1987 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky) K.G., Wien, München
Printed in Austria

D.17.043

12

16

21

24

D.17. 043

28

p

31

tr *f*

35

p

39

f *tr*

D. 17. 043

43

Musical score for measures 43-46. Measure 43 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measures 44-46 show a piano accompaniment with chords and eighth notes in the bass.

47

Musical score for measures 47-49. Measure 47 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measures 48-49 show a piano accompaniment with chords and eighth notes in the bass.

50

Musical score for measures 50-53. Measure 50 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measures 51-53 show a piano accompaniment with chords and eighth notes in the bass.

54

Musical score for measures 54-57. Measure 54 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measures 55-57 show a piano accompaniment with chords and eighth notes in the bass.

D. 17. 043

58 *tr*

f *p*

62

65

f *p*

69

D.17.043

73

tr

f

77

Kadenz *Coda*

tr

p

81

f

85

tr

p

D.17.043